Cavalo Louco

Revista de Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 3 • Nº 5 • Dezembro 2008

Adriane Mottola

André Carreira

George Tabori

Grotowski

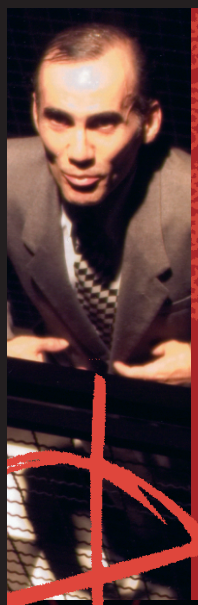
Jorge Arias

Heiner Müller

Valmir Santos

Helio Barcellos Jr. Julian Beck Juliana Carneiro Mara Leal

Cavalo Louco
Revista de Teatro do
Ói Nóis Aqui Traveiz



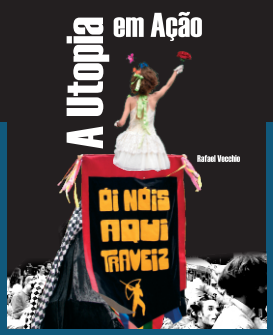
Uma Tribo Nômade

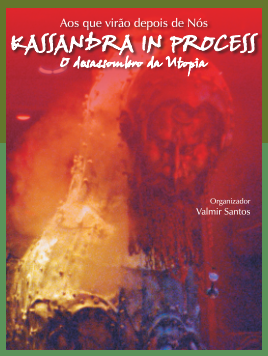
Beatriz Britto

A Ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como Espaço de Resistência

A interpretação dos atores se caracteriza por uma atuação em estado alterado, um relativo abandono em função do caráter ritualístico artaudiano de seu teatro. O transbordamento da ação em direção à platéia faz nascerem signos que precipitam sonhos/pesadelos, cuja qualidade estética arrebata o espectador e provoca o desassossego.
O discurso da alteridade torna sensível o movimento do devir no que ele tem de indeterminado e imprevisível, em oposição ao discurso da mídia que faz parte de um sistema de controle articulado através de clichês que na história do Ói Nóis buscaram submeter a ação do grupo aos padrões de comportamento estabelecidos.
É no entrechoque destas posições, diametralmente opostas, que a teoria da filosofia da diferença fornece a Beatriz os referenciais para uma análise acurada e necessária para o teatro que fazemos hoje.

Registro do Espetáculo e seu processo de criação em DVD.





Registros sobre a pesquisa e organização da Tribo

Registra os passos trilhados pelo Ói Nóis Aqui Traveiz nestes 30 anos de atuação

Interessados em receber as publicações do Ói Nóis na Memória entrar em contato pelo e-mail: namemoria@oinoisaquitraveiz.com.br

Cavalo Louco

SUMÁRIO

03 O TEATRO URUGUAIO E ARGENTINO CONTEMPORÂNEOS
Jorge Arias

08 CIA. STRAVAGANZA 20 ANOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO
Adriane Mottola

11 GEORGE TABORI: ENTRE CATACUMBAS E CATEDRAIS
Mara Leal

14 PROCEDIMENTOS DE UM TEATRO DE INVASÃO
André Carreira

ESPECIAL 16 ENTREVISTA COM JULIANA CARNEIRO
Núcleo Editorial Cavalo Louco
Deolinda Vilhena

22 UTOPIA, PAIXÃO E RESISTÊNCIA
Jorge Arias

MAGOS DO TEATRO CONTEMPORÂNEO 24 O LEGADO DE JULIAN BECK
Núcleo Editorial Cavalo Louco

30 CONEXÃO LEI DE FOMENTO ESPERA POR BOA VONTADE
Helio Barcellos Jr.

33 PALESTRA DE J. GROTOWSKI
Tradução de Dinah Kleve

40 CRÍTICA UM DOCUMENTO CÊNICO DE FATOS E AFETOS
Valmir Santos

44 OS ANJOS
por Heiner Müller

EXPEDIENTE

EQUIPE EDITORIAL
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo.

PROJETO GRÁFICO
A Tribo

REVISÃO
A Tribo

FOTOLITO E IMPRESSÃO
Versátil Artes Gráficas

TIRAGEM
1.000 exemplares

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO
Jorge Arias, Adriane Mottola, Mara Leal, André Carreira, Deolinda Vilhena, Hélio Barcelos Jr. e Valmir Santos.

FOTO CAPA
Cláudio Etges

FOTOS
As fotos das páginas 3 e 4 são arquivo de Rúben Szuchmacher, da página 5 arquivo do Teatro del Sur. Fotos da página 4 e 13 (embaixo) de Catagnello. Na página 10 foto de Kiran Prem, na 11 de Martin Vukovits, na 13 (acima) de Oliver Herrmann. As fotos das páginas 14 e 15 são de André Carreira e das páginas 17, 18 e 21 de Michele Laurent. As fotos das páginas 25, 26 e 27 são arquivo do Living Theatre e da página 29 de Gianfranco Mantegna. Foto da página 30 de Alex Ramires e página 32 é divulgação da PMPA. As fotos das páginas 33, 35, 36 e 39 são arquivo do Teatro Laboratorium e das páginas 22, 23, 40, 41, 42 e 43 são de Cláudio Etges.

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco
é uma publicação independente.
Dezembro de 2008.

TERREIRA DA TRIBO
DE ATUADORES
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
Rua Dr. João Inácio,981 - Navegantes
CEP: 90230-181 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3221.7741 - 3028.1358
51 9999.4570
www.oinoisaquitraveiz.com.br
oinois@terra.com.br

EDITORIAL

Caros amigos, é com grande prazer que a **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz** lança o quinto número da **CAVALO LOUCO Revista de Teatro do Ói Nóis Aqui Traveiz**. Esta Revista é um veículo de reflexão sobre a prática teatral e pretende disseminar seus questionamentos para o maior número de pessoas. Através dela, queremos estabelecer novas conexões, novos amigos, novos encontros, novos sonhos. Através dela, queremos encontrar algumas respostas e descobrir muitas novas perguntas. Através dela, queremos transmitir um sopro de liberdade, paixão e utopia.

Nesse número trazemos a transcrição da palestra do crítico teatral uruguaio Jorge Arias pronunciada no Seminário Cavalo Louco em novembro de 2007 na Terreira da Tribo. Ele faz uma reflexão sobre o atual fazer teatral na Argentina e Uruguai. Ainda de Jorge Arias, trazemos a transcrição de sua fala proferida no painel A Cena da Tribo, durante as comemorações de 30 anos da **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz** no Território Cultural Terreira da Tribo. Trazemos também a transcrição de uma palestra de Jerzy Grotowski pronunciada em junho de 1988 no Festival de Teatro de Santo Arcângelo na Itália. Dentre tantas revelações, Grotowski esclarece em que consiste o método de ações físicas, trabalhado por Stanislavski no período final de sua vida. Mara Leal, em seu artigo George Tabori: entre Catacumbas e Catedrais, registra o pensamento, a história e a obra desse importante dramaturgo, diretor e pesquisador teatral. Adriane Mottola faz um registro dos processos de criação da **Cia. Stravaganza**, grupo teatral que fundou com Henrique Palese e Ricardo Faria Correia na cidade de Porto Alegre e que completou seus 20 anos em junho de 2008. Temos ainda um artigo de André Carreira, que, abordando a cidade também sob o aspecto da dramaturgia, redimensiona nossa noção de Teatro de Rua e reflete sobre a possibilidade de um teatro de invasão. Na seção **Magos do Teatro Contemporâneo**, é com enorme prazer que trazemos o pensamento de Julian Beck, mestre da arte teatral que fundou com Judith Malina o **Living Theatre**, uma das grandes musas inspiradoras do **Ói Nóis**. Na seção **Conexão**, que discute o atual momento da organização de grupos teatrais do país, temos o artigo Lei de Fomento espera por boa vontade do jornalista e dramaturgo Hélio Barcellos Jr. Ele traz um panorama da atual situação político-cultural de Porto Alegre, focando-se nos mecanismos de incentivo às artes cênicas. Em **Cavalo Louco Especial** trazemos uma compilação das entrevistas de Juliana Carneiro da Cunha à **Revista Folhetim do Teatro Pequeno Gesto** e à **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz** em setembro de 2007 durante a temporada de Les Éphémères no 14° Porto Alegre em Cena. Juliana fala principalmente sobre sua experiência no **Théâtre du Soleil**, como é transformador e exigente trabalhar num grupo que prima pelo coletivo. Na seção **Crítica**, temos uma reflexão do jornalista Valmir Santos sobre o mais novo espetáculo de Teatro de Rua da Tribo: **O Amargo Santo da Purificação**.

Para o seu novo trabalho de pesquisa de Teatro de Rua a Tribo escolheu a história do revolucionário brasileiro Carlos Marighella, que viveu e morreu durante períodos críticos da história de nosso país, sendo protagonista na luta contra as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar. **O Amargo Santo da Purificação** é uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella.

Acreditamos que o teatro é instrumento de desvelamento e análise da realidade; a sua função é social. O teatro como um modo de vida e veículo de idéias. Um Teatro que deixa rastros, exemplos de liberdade. Um Teatro que transborde a poesia da cena para a vida.

CANÇÃO DOS LÍRIOS

Eu canto a vida,
Eu canto a liberdade,
Como os lírios crescem
em nossos campos,
Livres, selvagens.
Se já não crescem como antes,
Existe algo sombrio,
É preciso abrir uma clareira no bosque.

Não me limitarei ao campo da arte...
E não escolherei momento,
tempo e modo
De exaltar-te,
Lírio, flor, canção, fruto,
Amor – a liberdade.
Não calarei jamais

E sempre te direi a mais bela,
a mais pura.
Se já não crescem como
antes os lírios
Em nossos campos,
Existe algo sombrio,
É preciso abrir uma
clareira no bosque.

Carlos Marighella

O TEATRO URUGUAIO E ARGENTINO CONTEMPORÂNEOS

Palestra proferida por Jorge Arias
durante o Seminário Cavalo Louco em novembro de 2007.

Espetáculo *Galileu Galilei* de Bertolt Brecht com direção de Rúben Szuchmacher

Jorge Arias*

O teatro, como as demais artes, não deveria ser a obra de criadores individuais. Se existe uma arte capaz de chegar ao público, é porque esse público tem as condições para ser artista. Todos deveríamos ser capazes de cantar, de escrever um poema, de pintar um quadro, construir uma igreja. Pela organização atual da sociedade, particularmente a divisão do trabalho, os bens culturais têm sido objeto de apropriação por poucos. Chamamos a eles de artistas; em geral estão rodeados de uma atmosfera de mistério, como se o que fazem estivesse muito além do saber comum do que realmente está. Numa sociedade ideal, não há pintores nem escritores, senão, no máximo, homens que, entre outras coisas, pintam ou compõem um poema. Em relação a este postulado, a conduta dos artistas de teatro da Argentina e Uruguai tem seguido duas ou três linhas diferentes.

O teatro das 'utopias' sociais.

A primeira é chamada hoje, um pouco depreciativamente, a linha das 'utopias' sociais. Foi afirmado que a arte era uma arma para a luta; mais precisamente para as batalhas de uma revolução social. Nesta linha temos na Argentina Eduardo Pavlovsky e o Teatro Payró, dirigido durante anos por Jaime Kogan, um discípulo do diretor uruguaio Atahualpa del Cioppo, um dos fundadores do teatro **El Galpón**, do Uruguai; e não por acaso uma das peças mais provocativas de Pavlovsky, *El señor Galíndez*, foi estreada no Teatro Payró.

No Uruguai já existia, desde 1937, um **Teatro del Pueblo** fundado por José Dominguez Santamaría e vagamente inspirado nas idéias que desenvolveu Romain Rolland no **Le Théâtre du Peuple**; mas entre os grupos teatrais do Uruguai que se inscreveram nessa direção deve ser mencionado em primeiro lugar **El Galpón**, fundado em 1949, especialmente durante os anos 50 e 60, onde gravitaram Atahualpa del Cioppo como diretor e Blas Braidot como organizador; **El Galpón** era, nos atos, a linha teatral do Partido Comunista Uruguaio.

A *Comedia Nacional* do Uruguai.

Uma segunda linha foi, no Uruguai, o teatro estatal. Pela ação de pessoas como Justino Zavala Muniz, o Estado formou e financiou um grupo de teatro, na órbita da Municipalidade de Montevidéu, que em 1947 começou sua atividade com o nome da Comedia Nacional. Tratava-se de fazer chegar ao público o melhor do teatro universal, subvencionando o preço dos ingressos. Na Argentina o Estado através do teatro municipal San Martín e diversos teatros estatais, como são hoje os teatros Cervantes, Rojas e Presidente Alvear, seguiu e segue uma linha semelhante.

Uma terceira linha de teatro continuou com a conhecida idéia do teatro como entretimento, frequentemente de verdadeira qualidade profissional. No Uruguai o caso mais destacado desta terceira linha é Omar Varela, responsável desde alguns anos do teatro do Instituto Cultural Anglo Uruguaio. Em Buenos Aires estão nesta linha os teatros que se situam na Avenida Corrientes. Procura-se, mais que a diversão, o riso; com tanta veemência que frequentemente beira à palhaçada.

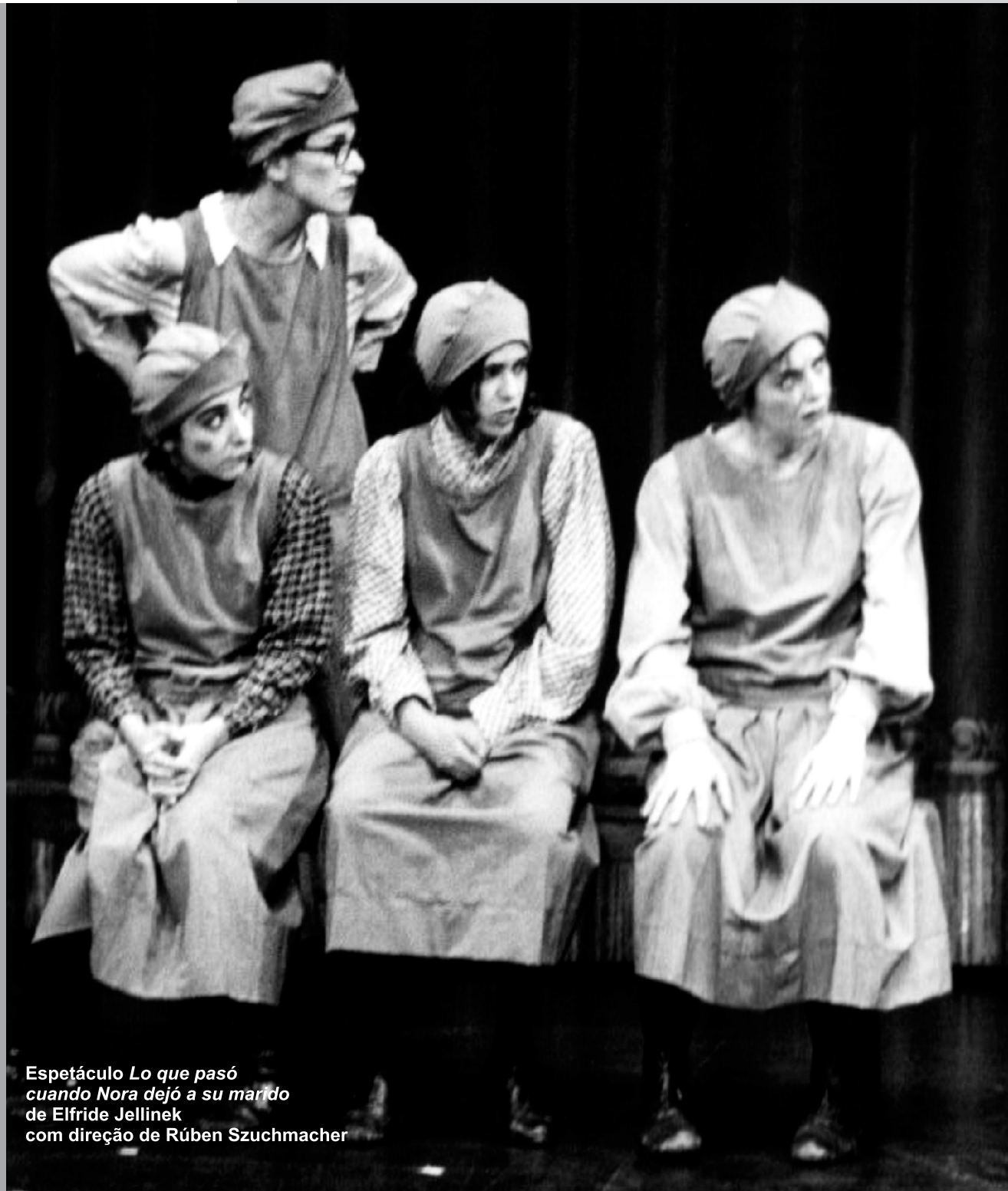
O TEATRO NO URUGUAI CONTEMPORÂNEO

No Uruguai a linha do teatro social, que aspirava contribuir para uma transformação da sociedade, teve um momento culminante, mais político que artístico, com a estréia de *Fuenteovejuna* de Lope de Veja, numa adaptação encenada por Antonio Larreta e Dervy Vilas em 1969. Larreta, que é ator, dramaturgo, diretor de cena, novelista e homem de letras, provinha da **Comedia Nacional** e do **Teatro de la Ciudad de Montevideo** que contribuiu para fundar, e Vilas de **El Galpón**. Era um momento em que já se insinuava a primeira ditadura, a cargo de um presidente eleito pelo povo, Jorge Pacheco Areco, e onde já era muito visível a atividade da guerrilha urbana do **Movimento de**

Liberación Nacional (Tupac Amaros) conhecido pela sua sigla **M.L.N.** Incidentemente, um dos chefes do **Movimento de Liberación Nacional** foi o jovem dramaturgo Mauricio Rosencof, que após 12 anos de prisão em condições desumanas, é hoje o Diretor de Cultura da Prefeitura Municipal de Montevidéu.

Em 1969, **El Galpón**, na sua nova sala da Avenida 18 de julho, estreiou *El asesinato de Malcolm X* de Hiber Conteris (que também pertencia ao **Movimento de Liberación Nacional**), e *Liberdade, Liberdade* de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, que tinham um sentido revolucionário. Antonio Larreta, por sua vez, tinha escrito o drama *Juan Palmier* sobre a guerrilha urbana, uma obra que nunca foi estreada no Uruguai.

Fuenteovejuna estava muito influenciada pelo teatro de Bertolt Brecht. Tinha música, canções, cartazes explicativos ao estilo de Brecht e Weil onde se fazia referência frequentemente às armas, como no refrão "Un pueblo unido jamás será vencido". Mas *Fuenteovejuna* foi, mais que uma incitação a pensar, um chamado à insurreição. Esta obra foi qualificada, anos depois, como uma ação prematura, que contribuiu, mais que a realizar, a frustrar as expectativas de revolução; pelo seu caráter demonstrativo, com uma tentativa muito evidente de identificar o espectador com os protagonistas, a obra se situava nas antípodas de Brecht, mesmo usando alguns de seus procedimentos. Em vez das encenações perfeitas de Atahualpa del Cioppo, onde as conclusões políticas fluíam naturalmente do espectador pelo simples contato com obras aparentemente tão apolíticas como *As Três Irmãs* de Tchekhov; aquilo foi um panfleto, um discurso de barricada, uma tocha que ficou nas mãos de uma obra do século XVII, na qual foi endossada uma mensagem que nunca teve e que foi muito mal adaptada.



Espetáculo *Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido*
de Elfride Jellinek
com direção de Rúben Szuchmacher

Acreditou-se estar ante uma situação revolucionária e, sobrevalorizando os poderes da vontade, acreditou-se que um novo mundo chegaria simplesmente acendendo um fósforo. Com o tempo, chegada a ditadura militar, **El Galpón** foi confiscado pela ditadura (pelo decreto de 7 de Maio de 1976). Seus integrantes tiveram que ir para o exílio, a maioria para o México, alguns para a Colômbia.

Mesmo no erro, não podemos senão respeitar aqueles que acreditaram, com Oscar Wilde, que o mapa do mundo não está completo se não contem um mapa do país da utopia. Tchekhov também disse que se devem representar os homens como são, e também algo de como deveriam ser. A vida flui e mudamos continuamente; encontramos nas sementes das plantas uma anunciação de futuro, onde podemos ver, bem no início da germinação, o desenho que antecipa uma folha que ainda não existe. Como diz Heiner Müller em *O Anjo da História*, "...o palpitar de poderosas asas se comunica em ondas à pedra e anuncia o próximo vôo".

Durante a ditadura militar, o teatro se estancou e empobreceu. Seguiu existindo a **Comedia Nacional**, submetida a um controle que fez suspender a exibição de uma obra tão convencional como *El Vestidor* de Harwood e que contou com episódios de vaudeville quando um interventor militar da Escola Municipal de Arte Dramática resolveu suprimir os espelhos nos camarins dos homens "porque estimula a homossexualidade masculina". Sobreviveu o **Teatro Circular**, o segundo teatro independente uruguaio, depois de **El Galpón**, com quem manteve sempre afinidade e estreitos laços. O **Teatro Circular** contribuiu para a literatura de denúncia e de crítica social com espetáculos habilmente camuflados, como *Os Fuzis da Sra. Carrar* de Brecht, que foi chamada de *Los fusiles de la patria vieja;* e mais abertamente com a muito notável *Operación masacre* do argentino Rodolfo Walsh, mais tarde assassinado pela ditadura em 1979, onde se relata um episódio real de repressão e morte de civis que cooperaram com um levantamento de oficiais do exército argentino em 1956, mas que era de fácil e imediata transposição àqueles dias da era militar no Uruguai (1973-1985).

O que tem sido o Teatro Uruguaio depois da ditadura? Tenho na minha frente a lista completa das obras que estrearam em 2007. Tento encontrar os espetáculos que me comoveram ou inquietaram, e só acho duas obras de Eurípides, *As Troianas,* que foi apresentada em Porto Alegre numa das últimas edições do Festival Internacional Porto Alegre em Cena e *As Bacantes*. *As Troianas* é uma obra de circunstâncias, com a qual Eurípides denunciou o massacre dos habitantes de uma ilha pelos atenienses; mas hoje conserva todo seu impacto. *As Bacantes* mexe conosco pelo seu conflito entre a mais absoluta liberdade, liberdade que se estenderá até o crime e a ordem; e ainda mais inquieta pela atitude ambígua do autor, que não condena os adeptos de Dionísio.

Com estas ressalvas, disfarçadas com a roupagem dos autores 'clássicos', o teatro uruguaio posterior à ditadura abandonou toda atitude contestatória. **El Galpón**, que recuperou sua sala e cujos integrantes voltaram do exílio, mostrou uma evidente descontinuidade com **El Galpón** anterior à ditadura. É verdade que em 1985 estreou ou re-estreou *Artigas, General del Pueblo;* mas era um canto de cisne e tudo foi reduzido, rapidamente, a uma repetição da vida no exílio, o simples esforço por sobreviver como suficiente justificação.

Em 1997, **El Galpón** se associa com o **Teatro Circular de Montevidéu**, outro grupo de teatro independente, para lançar a operação produtiva do 'Sócio Espetacular'. É um sistema de recrutamento de 'sócios' mais amplo e, sobretudo, absolutamente despolitizado, do que o já tradicional que sustentou os grupos teatrais em seu nascimento, onde cada sócio era um ativista, um militante. Pelo preço de uma quota mensal, oferece-se entrada franca para todos os espetáculos das duas instituições, dos espetáculos da **Comedia Nacional** e de outros grupos teatrais, além de ingressos para cinemas da cidade, uma coleção de livros da Editorial Banda Oriental, os espetáculos esportivos organizados pela Associação Uruguaia de Futebol e Federação Uruguaia de Basquete, assim como os espetáculos do carnaval.

Não vamos dizer que **El Galpón** tenha se transformado num supermercado cultural, mas todos os esforços visíveis apontam para uma estabilidade econômica sem avanço possível. O quadro ideológico geral exclui toda postura revolucionária ou contestatória. Em seu site **El Galpón** diz que no México teve de 'se profissionalizar'. 'Profissão', palavra que vemos reaparecer em toda a atividade teatral contemporânea, geralmente como sinônimo de 'meio de vida'. É curioso observar como os melhores

Espetáculo *Tango Varsoviano*
com o grupo **Teatro del Sur**
e direção de Alberto Félix Alberto

espetáculos de **El Galpón**, não tanto os melhores pelo seu conteúdo de idéias mas pela sua qualidade artística, foram os de sua época chamada de 'não profissional'.

Do mesmo jeito que a atitude contestatória e rebelde dos anos 60 incorreu no erro de acreditar que se estava ante uma situação revolucionária; a idéia, ou melhor, talvez a consigna da 'profissionalização' encobriu, mas só no início, a verdadeira idéia, a conversão do teatro de idéias em teatro comercial.

Em boa parte para sobreviver, todos os grupos de teatro independente organizaram escolas de teatro privadas, onde os alunos devem pagar a matrícula e os cursos; isso trouxe uma proliferação de atores em número muito maior às suas possibilidades de atuar, chegando a tal ponto que a **Sociedad Uruguaya de Actores** afirma que seu grêmio tem 95% de seus integrantes desocupados. Os atores jovens organizam espetáculos baseados num trabalho nunca remunerado, tratando de captar alguma das muitas subvenções que os poderes públicos oferecem. Isso traz como conseqüência espetáculos pouco trabalhados, mas sobretudo socialmente neutros, em nenhum momento comprometidos nem polêmicos, com textos que nunca questionarão os mesmos poderes (Ministério de Educação e Cultura, Direção de Cultura da Prefeitura Municipal de Montevidéu) que os financiaram.

Na apresentação de um livro sobre Atahualpa del Cioppo, dissemos que, apesar da restauração democrática, a ditadura militar tinha triunfado. Desapareceu, como arrancado da raiz, todo o teatro contestatório e de protesto; e as poucas obras que trataram da época da ditadura, como *Malezas* de Maria Pollack ou *El Informante* e *Resiliencia* de Carlos Liscano tocam a era dos militares de forma anedótica e fria.

Uma reflexão final sobre o papel das idéias na arte. Dissemos que o teatro **El Galpón** era, antes da ditadura, parte da linha literária do Partido Comunista; mas nessa época produziu suas melhores obras. No início do século XIX, o escritor uruguaio Javier de Viana escreveu magníficos contos sobre o Uruguai rural, fundindo-se nas discutíveis idéias de Émile Zola sobre a herança; mais adiante, quando abandonou as idéias de Zola, seus contos não foram nem sombra daqueles contos brilhantes que escreveu sob sua influência. Balzac disse que escrevia "...à luz de dois grandes luminárias: o altar e o trono" e, mesmo assim, poucos escritores conseguiram mostrar, como ele, a sociedade funcionando como um todo. Marx, que o admirava, estava a ponto de escrever todo um livro sobre Balzac quando o surpreendeu a morte.

Nossas menções sobre o teatro uruguaio contemporâneo são, Atahualpa del Cioppo e Mauricio Rosencof. A última encenação de Atahualpa del Cioppo foi sobre Frei Bartolomé de las Casas, o que evidentemente mostra o tema, latente e candente, do índio americano e seu destino. Já nessa época Del Cioppo não conseguiu apresentar sua obra em **El Galpón**, como queria, porque não foi aceita. A arte de Del Cioppo se fundava no estudo, na consciência dos textos e em extrair deles o máximo possível de idéias e reflexões. Era impossível ver suas obras sem refletir; sabia comover o espectador de tal modo que depois do impacto emocional seguia, como uma consequência inevitável, a reflexão. Neste sentido lembramos sua encenação de *O Círculo de Giz Caucasiano* de Bertolt Brecht, obra que apresentou em toda sua extensão, sem cortes de nenhum tipo e *As Três Irmãs* de Tchekhov, onde revelou uma mensagem de ordem histórica e social, apenas sussurrada por Tchekhov mas não por isso menos audível.

Mauricio Rosencof cumpriu o que um dramaturgo deve fazer com uma de suas primeiras obras: *Las Ranas*. Ali expôs a vida dos marginalizados, os que moram no

equivalente uruguaio das favelas, aqueles que nunca foram representados, os habitantes das moradias marginais, que vivem uma civilização diferente da nossa. Em obras posteriores, como *Los Caballos*, a denúncia de misérias sociais deixou o primeiro plano a um fervoroso chamado às armas; em suas últimas obras tem se inclinado por um gênero popular, com elementos musicais e canções, que tem sido rapidamente aceito e celebrado por toda a sociedade uruguaia.

O TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÂNEO

Se quase não achamos nomes no teatro uruguaio de hoje, achamos, em compensação, no teatro argentino duas ou três figuras de primeira magnitude, com uma obra consideravelmente extensa. Não são já os mais jovens, os que têm agora entre 40 e 50 anos, como Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián e Javier Daulte, senão os que hoje têm 60 e 70 anos; e há uma linha teatral que se vincula ao mesmo tempo com o teatro do absurdo e com o teatro popular, onde Roberto Cossa e Eduardo Rovner têm realizado uma obra muito extensa. Devo dizer que uma das últimas vezes que fiquei comovido no teatro na Argentina e isso já fazem vários anos, quando assisti *Lejana tierra mía* de Eduardo Rovner, sobre o tema da emigração.

Mas são Alberto Félix Alberto e Eduardo Pavlovsky como dramaturgos e Rubén Szuchmacher como diretor os que expõem um teatro que questiona a sociedade e até a humanidade, enquanto que no teatro daqueles jovens, e os não tão jovens, não existem grandes traços críticos da sociedade em que vivemos. Eduardo Pavlovsky é dramaturgo e ator; Alberto Félix Alberto é dramaturgo, figurinista, iluminador e diretor de cena; Rubem Szuchmacher é diretor de cena.

Rubén Szuchmacher, que tem sido também diretor de balé, tem uma ampla carreira registrada pelo estudo e pela procura de espetáculos de qualidade, como suas versões de *Calígula* de Albert Camus, *Historia Del Loco y la Monja* de Stanislas Witkieweitz, *Quarteto* de Heiner Müller, *Polvo eres* de Harold Pinter, *Galileu Galilei* de Brecht, *Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido* de Elfride Jellinek, *Enrique IV* de Pirandello e, muito recentmente, *A Morte do Caixeiro Viajante* de Artur Miller.

Nesta última encenação Szuchmacher tem visto e realçado os detalhes, contidos no texto de Miller, ao estilo de Brecht, fazendo visível a 'teatralidade' da peça. Em todas as encenações Rubén Szuchmacher é imaginativo, inovador, paradoxal e até surpreendente, mas ao mesmo tempo fiel ao texto que propõe. Acredito que compreenderão a minha surpresa quando ao perguntar a Szuchmacher uma explicação de sua encenação de *Calígula*, disse que é "uma obra de escritórios", algo assim como uma comédia de escritórios, secretarias e executivos; e na cena tanto Calígula como os romanos estão vestidos com trajes de 1940 e usam relógios dessa época. O resultado era brilhante, em parte graças à surpresa de ter sido radicalmente trasladada no tempo, e a peça, que não é comercial em nenhum aspecto, foi um sucesso de público.

Alberto Félix Alberto é, possivelmente, o mais original. Seus espetáculos estão sempre muito perto da perfeição, mas além disso apresenta seus temas e seus personagens com uma perspectiva e um ponto de vista tão diferente dos contemporâneos, que parece estar não só fora do comum senão ainda fora deste mundo. Se alguém dissesse que suas obras pertencem a um habitante de outro planeta, no primeiro momento pelo menos acreditaríamos nele.

Seu primeiro teatro ficava pelos lados da margem Sul do Centro de Buenos Aires, na Rua Venezuela; faz uns anos comprou uma casa antiga que transformou em teatro, em Balvanera, um bairro menos elegante que o Montserrat de seus começos em 1986. De origem libanesa e basca, sua língua é o francês, que ensina como meio de vida. Poderíamos dizer que sua obra está fora do espectro visível; é relativamente pouca a gente que o conhece, e menos ainda a que conhece suas obras. Mas era suficiente chegar a seu teatro para sentir, como cócegas na pele, uma sensação de estranheza, de bem definida teatralidade; algo como o efeito que propunha Brecht, de amenidade e desorientação, mas provavelmente num nível ainda maior que o que propugnava Brecht. O comum denominador de suas obras é uma inquietante impressão de que todo o que consideramos real e firme poderia ser irreal e frágil, e vice-versa. Assim sucedeu em *Tango varsoviano*; a que acreditamos ser sua melhor obra, em *En los zaguanes, ángeles muertos* se fala uma língua que não existe, mas mesmo assim acreditamos entendê-la: reconhecemos (e desconhecemos) o que acontece como algo humano. O percurso da obra, com seus golpes de efeito e súbitas transformações que parecem acontecer por arte de magia, põe em questão todas nossas certezas, até se percebemos realmente o que acreditamos ver. Uma das últimas realizações de Alberto, *La parte del temblor*, baseada no conto de Mishima *A Casa das Belas Adormecidas,* trata da angústia e as estranhas fantasias da velhice; acontece, como quase todas suas obras, em lugares de passagem, como sugerindo a irrealidade, a vida humana passageira. São lugares quase irreais por si mesmos, como uma estação ferroviária, uma estação de trem subterrâneo, o dormitório de uma casa de chá no Japão, lugares do Mediterrâneo na época das viagens de Odisseu. Não há na obra de Alberto as menções sociais explícitas do universo de Pavlovsky. Não existe, na superfície, nada parecido à militância de Pavlovsky, que é muito fácil de identificar como de esquerda. Mas seu julgamento do homem e da vida humana vai muito além, e é o Homem em si e até o planeta Terra o que está em discussão; mesmo assim, se existe muita irrealidade nos espetáculos que propõe, tudo é neles agudamente real, próximo e sobretudo, inquietante.

Eduardo Pavlovsky, nascido em 10 de dezembro de 1933, é doutor e psicanalista; foi deputado nacional pelo Partido Socialista. Sua obra *El señor Galíndez*, estreada no teatro Payró em 1974, foi reorganizada porque uma bomba destruiu a frente do teatro, onde também se apresentava *Os Dias da Comuna* de Brecht; a peça de Pavlovsky *Telarañas* foi proibida na sua estréia em Buenos Aires por "atentar contra a instituição familiar".

Interessa a Pavlovsky não tanto o tema da tortura em si, como a razão do terrorismo de Estado. Em *El señor Galíndez* um policial diz a outro: "Por um trabalho bem feito, há mil pessoas paralisadas de medo. Nós agimos por irradiação". Ainda hoje, desaparecem ou são sequestradas e torturadas testemunhas em juízos penais contra os militares argentinos, e o propósito sempre é o mesmo, a impunidade e, em última instância, o poder através da intimidação.

O interesse de Pavlovsky no tema vai além do político. Pergunta-se, no fim, o que é o Homem, se é capaz de tanto crime e tanta crueldade. Neste ponto deve-se lembrar o ensaio de Theodor Adorno, sobre qual é o sentido da educação depois de Auschwitz. O ensaio de Adorno é defeituoso, como se o tema tivesse ultrapassado o autor; mas segue sendo válido hoje no momento em que expôs uma interrogação muito difícil de responder ou que talvez não tenha resposta. Por momentos chegamos à metafísica. Depois de Copérnico a figura do homem tem mudado vertiginosamente: do centro do universo passou a ser um pequeno e estranho animal num planeta também pequeno e estranho; mas agora sabemos que o homem é um animal perigoso. "O homem é uma doença da pele da Terra", escreveu Nietzsche. Para a palestra de hoje solicitamos para Pavlovsky umas palavras sobre o tema, e ele respondeu: "Hoje, com meus 74 anos, tenho me perguntado muitas vezes se tivesse sido capaz de torturar o inimigo. Não diria que não. Não sei. Não tenho mais palavras. É possível que sim. É possível que tenhamos um opressor dentro de nós".

Pelo seu vigor, sua autenticidade e sinceridade, por sua categórica realização artística, as obras de Pavlovsky ficarão no melhor acervo cultural da Argentina.

***Jorge Arias** é crítico de teatro
do Jornal La Republica de Montevidéu e pesquisador teatral.

Cia. Stravaganza 20 anos
Processos de Criação

Adriane Mottola*

A Cia. Teatro di Stravaganza, grupo teatral criado em 1988 na cidade de Porto Alegre, completou seus 20 anos em 11 de junho de 2008. Hoje, são 6 peças em repertório, 13 artistas e mais um tanto de agregados que têm por território um profícuo espaço de criação: o Studio Stravaganza.

É na pesquisa de linguagens cênicas baseadas no trabalho do ator e em processos de criação em equipe que este grupo de artistas desenvolve seus espetáculos e projetos. A base de trabalho da companhia é a linguagem da máscara, de onde surge a afinidade com a commedia dell'arte e outros estilos de jogos não naturalistas, como o clown e o bufão. No entanto, o grupo não se filia a nenhuma escola ou gênero teatral, pois acredita que a riqueza se encontra na diversidade, no encontro e choque de estilos.

Em seus espetáculos, a Cia. Stravaganza trabalha com a relação direta entre atores e público, e neste jogo cênico anti-ilusionista se evidencia a presença de um humor (dizem) inteligente e um pouco anárquico como forma de reflexão da realidade, além de uma presença física intensa e eclética na atuação, procedente de uma experimentação onde cumplicidade, jogo e improvisação são continuamente exercitados como elementos de apropriação, tanto para a criação do sentido de grupo como para o desenvolvimento sensível do ator.

Em sua pesquisa continuada da linguagem cênica, a companhia trabalha sobre a criação de imagens, seja o espetáculo estritamente visual, como *Encontros Depois da Chuva*, construído sobre um texto literário como *Decameron*, um texto dramático como *Sacra Folia* ou pós-dramático como *Teus Desejos em Fragmentos*. A cena é pensada como construção visual, evitando o recurso a tecnologias avançadas do vídeo ou cinema, mas como imagem-artesanato, arranjando componentes (um texto, um lugar, corpos, vozes, trajes, luzes, um público...) com o fim de produzir idéias, construir sentidos.

O processo de criação do grupo se dá nas seguintes etapas: pesquisa, preparação, criação de imagens (sobre o texto ou extra-texto), interferências (imagéticas ou textuais), reescritura (no caso de trabalho com texto dramático), seleção e montagem. As etapas não são estanques, mas se fundem umas nas outras, conforme as necessidades e acasos.

Os ensaios se dão em forma de processo colaborativo, onde diretor e atores dividem o trabalho da criação. Os outros criadores (cenógrafo, figurinista, iluminador, músico e outros) chegam ao ensaio quando já existe um primeiro esboço da linguagem do espetáculo. É a partir daí que as suas intervenções vão contribuir para a construção dos significados da cena.

A fase de pesquisa envolve um movimento em direção ao rastreamento de informações, com o propósito de reunir material de criação. É a busca de elementos que possam alimentar a temática e/ou produzir novos materiais para a criação cênica: levantamento de imagens, sons, objetos e textos que possam contaminar toda a equipe de criação sobre o tema escolhido. Uma fase que inicia bem antes daquela de preparação do espetáculo e que permanece viva durante todo o processo de criação.

Quanto à fase de preparação, é um ponto de partida, um treinamento que não formata o espetáculo e nem se apresentará na cena, mas que é repertório na medida em que traz possibilidades e potências de movimento e corporeidade. O

Espetáculo *Decameron* com a **Cia. Stravaganza**

trabalho preparatório principia pelo jogo com máscaras: neutras, expressivas e da commedia dell´arte, num mergulho inicial de dois a três meses. Em seguida, trabalhamos com exercícios de composição cênica, por mais um mês. E com improvisações livres sobre o eixo temático central do texto a ser desenvolvido pela equipe de criação.

Na terceira fase de ensaios se busca com mais clareza o que pode apontar para a linguagem do espetáculo. Trabalhamos na criação de imagens para as cenas do texto: numa primeira etapa geramos a imagem que organiza cada cena para, posteriormente, encontrarmos o território da ação ou do personagem, que é trabalhar aonde a imagem se dá, expandindo-a.

A reescritura se dá paralelamente à fase anterior. Ela vem da sala de ensaios, do trabalho com os atores, das descobertas diárias: se faz durante o processo. Mas, na busca da poética desejada, e com a concepção de que o teatro contemporâneo exige multiplicidade, procuramos agregar imagens e idéias em justaposição ao texto (interferências). Desconstruir para fazer uma leitura singular do texto dramático, projetando para olhar através dele, o presente.

A última fase do processo é a da seleção e montagem. Dentre tantas possibilidades criativas, as escolhas que vão privilegiar o espectador com uma montagem singular do texto escolhido. As descobertas, certamente, não terminam com a

Espetáculo de teatro de rua
Sacra Folia com a **Cia. Stravaganza**

estréia do espetáculo, mas são incorporadas a ele durante as apresentações: cenas podem ser suprimidas e outras recriadas, pois é a partir do contato com o público que o espetáculo se revela.

Apesar de a companhia ter desenvolvido certo método nestas etapas do processo de criação, cada experimentação cênica tem a sua abordagem, cada espetáculo exige a descoberta de formas que expressem melhor seus conteúdos, a forma depende do seu assunto. Em processo, com a imaginação ativada, outros caminhos se inventam, o exercício colaborativo desperta uma profusão de idéias a cada ensaio. Mas as bases de um trabalho teatral não podem ser firmes e imutáveis. Jorge Lavelli, diretor argentino radicado em Paris, afirma que o teatro lida com o concreto, mas não com o convencional ou o estabelecido: "Quando as bases para o trabalho são normais, ou seja, convencionais e burguesas, ninguém, nem mesmo um ator inteligente, pode escapar da estupidez. O oposto também é importante. É o mesmo na vida real, uma situação inteligente oferece mais chances para a imaginação se expandir e uma situação estúpida simplesmente impõe a estupidez às pessoas. O teatro não é exceção a esta regra."

A imaginação está muito distante da terra firme, descaminhos e impasses são bem-vindos ao processo de criação, as crises são fundamentais, fomentam o debate, provocam o pensamento e o surgimento de novas forças. Apostar no grupo é tarefa árdua, a fricção é constante e a cumplicidade foge a toda hora. Ainda assim, engajar-se num projeto de continuidade, que não se limita ao espetáculo como resultado, reunir aspirações e vontades diferentes num coletivo afinado na busca de outras possibilidades de se fazer teatro, é vivenciar o acontecimento teatral de forma plena e madura.

*Adriane Mottola é diretora da Cia. Teatro di Stravaganza e mestranda em Teatro pelo DAD/UFRGS.

Referências Bibliográficas

DELGADO, Maria M. e HERITAGE, Paul. **Diálogos no palco – 26 diretores falam de teatro**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1999.

ENTRE CATACUMBAS E CATEDRAIS

GEORGE TABORI

Mara Leal*

Este texto, parcialmente modificado, faz parte da dissertação de mestrado *George Tabori: ator, ser humano por profissão*, defendida em 2005 no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Mara Leal*

George Tabori (1914-2007), mais conhecido fora da Alemanha e da Áustria por sua dramaturgia (*Goldberg-Variações; Homem Branco, Cara Vermelha; Minha Luta*[1]), teve também uma carreira muito importante como diretor e foi um dos precursores em fomentar grupos de pesquisas nesses países. Por ter um percurso de vida que perpassou quase todo o século XX e uma experiência profissional abrangente, que se nutriu das principais correntes artísticas do século, sua obra é muito importante para refletirmos sobre os desdobramentos do teatro nesse período e sua relação com a sociedade.

Depois de uma carreira importante como jornalista, romancista e roteirista de cinema em Hollywood, esse homem encontrou no teatro um lugar onde pôde pôr em prática seus questionamentos sobre arte e vida. Da interação com seus grandes modelos da dramaturgia como Shakespeare, Brecht e Beckett, do contato com a prática teatral através de Lee Strasberg e de grandes diretores como Elia Kazan e Harold Clurman, das práticas psicoterapeutas e da arte contemporânea, Tabori criou um trabalho muito particular, cuja base repousa num teatro experimental que tenta romper com as convenções teatrais instituídas.

Sua experiência teatral, tanto de diretor como de dramaturgo, no início foi fortemente influenciada por dois grandes ícones do século XX, a partir de um terceiro: Stanislavski, via Strasberg, e Brecht. Mas também Tabori estava em sintonia com os movimentos de contracultura dos anos sessenta, que originaram *happenings*, performances e grupos teatrais como o **Living Theatre**, movimentos esses que, por sua vez, foram influenciados pelos pensamentos de Artaud, pela filosofia oriental, pelo marxismo e pelas teorias psicanalíticas existencialistas do período.

Tabori considera o ponto de virada em sua carreira a formação de seu primeiro grupo de pesquisa, nos anos sessenta, quando tentava criar *happenings* de cunho político nos Estados Unidos. A partir dessa experiência, ele passou a acreditar que o

[1] Essa peça, uma das mais montadas de Tabori, que conta em tom de farsa a trajetória do jovem Hitler em Viena, está sendo adaptada para o cinema com previsão de estréia para 2009.

trabalho em grupo era o ideal para a prática de um teatro experimental centrado no ator e em temas sociais e existenciais, como foi o caso de seus espetáculos montados em Nova Iorque nesse período, os quais tratavam sobre guerra e preconceitos étnicos (*O Mercador de Veneza, Niggerlovers, Os Canibais* e *Pinkville*).

Outro momento de virada em sua carreira teatral aconteceu exatamente no Berliner Ensemble durante o evento em homenagem a Brecht em 1968. Referindo-se às montagens de Brecht no Berliner Ensemble, Tabori considera que, ao finalmente encontrar o teatro com o qual sempre tinha sonhado, nas suas palavras, espetáculos de "pura perfeição, incomparável unidade de forma e conteúdo e com a clareza que é tão difícil de realizar" (1987: 17), ele teria percebido que não era esse o teatro que queria fazer:

> "No ponto alto da mais bela experiência de minha vida teatral, percebi também sua inutilidade para mim. [...] O que se sucedeu, em mim, nesse momento de um sepultamento singular, foi a morte de várias coisas: minha própria procura desajeitada pelo sublime, assim como se diz, a esperança de um teatro grande e santo, do artista que é um virtuoso, um mago, um xamã, toda essa merda [sic] do século dezenove e épocas anteriores sobre a superioridade da arte sobre a vida, com a exigência especial por uma verdade que fosse maior e melhor do que a que nossas pequenas vidas - envolvidas em seu sono - podem oferecer". (Idem: 17-18)

Naquela sala ricamente ornamentada, paradoxalmente um ícone do teatro marxista, Tabori percebeu que o seu caminho era o das 'catacumbas' e escreve um manifesto do que viria a ser sua prática teatral a partir daquele momento:

> "[...] como Próspero, fiquei doente e cansado de todos aqueles efeitos mágicos, de palácios cobertos de neve, de todos os teatros-catedrais; meu caminho conduzia, a partir daquele momento, para as catacumbas, isto é, para as pequenas salas arruinadas, nas quais os espectadores podem nos ver bem, nem maior nem melhor do que eles, que nos vêem; mesmo que sempre possam ser um tanto mesquinhos e apáticos, sempre tive a suspeita de que ninguém era melhor e maior do que eles. Para mim começou a morrer naquela manhã não apenas o herói e a heroína, o grande mímico, a estrela e outros super-homens e super-mulheres, mas também a eloqüência, a retórica, as árias, os grandes finais, as elegantes coreografias e arranjos, o cenário grandioso; não o teatro pobre (Grotowski foi apenas um grande mago, com sua fraternidade santa de super-atores, até que ele claramente descobriu a vida), mas o teatro difícil, que é tão simples de se fazer, suposto que se esteja pronto para descobrir, sem sentimentalismo democrático, o ator em cada homem e desenvolver novos caminhos para desenvolver as potencialidades de um 'ser humano' e não os truques do ator". (Idem:18)

Essa atitude experimental de Tabori visava trazer um novo ponto de vista e de ação sobre o tripé teatral: ator-espectador-texto. Em suas montagens dos anos setenta com o grupo de pesquisa **Theaterlabor**, sediado da cidade de Bremen, como *Os Artistas da Fome* ou *Hamlet*, pode-se constatar sua tentativa de apresentar um ator-performer, que não mais representa um personagem, mas "partes de si mesmo e de sua visão de mundo" (1989: 106), que é como Renato Cohen define o trabalho do performer, ao fazer um depoimento pessoal sobre o tema em questão. O espectador é convidado a participar dessa experiência; para isso, é abolida a relação bidimensional palco-platéia, e o texto é utilizado apenas como ponto de partida para se pesquisar esses limites entre arte e vida.

Em relação ao texto, Tabori não foi tão radical como muitos grupos do período, que aboliram completamente o texto e partiram para a criação coletiva. Por ser também escritor, ele não negava o texto, mas o tirava do centro da prática teatral e criou, já na década de setenta, um processo colaborativo muito comum, atualmente, no Brasil, com a vantagem de ser tanto diretor como dramaturgo, estando, assim, totalmente imerso no processo como um todo.

O ponto de partida para uma montagem era a escolha do tema a ser pesquisado, que devia estar em sintonia com as principais questões do momento; a partir daí escolhia-se o texto que iria auxiliar a refletir sobre aquele problema. O ser humano é o elemento principal desse processo; portanto, o que importa são as relações que todos os envolvidos farão com o texto. Por isso, Tabori sempre pedia aos atores que buscassem um subtexto pessoal, o *secret play* de Peter Brook, e que fizessem ligações com situações atuais e pessoais.

Com seus próprios textos, Tabori buscava tirar o espectador da letargia, criando um teatro que tenta romper com os tabus arraigados na sociedade. Alguns chamam seu teatro de desagradável, outros de macabro ou constrangedor, porque ao trazer à tona temas muito difíceis, como os horrores da guerra, ao invés de tratá-los como tragédia, os desenvolve como farsa. Consideramos que uma característica marcante de sua personalidade contribui muito tanto para a dramaturgia como para o processo de ensaio: seu grande humor húngaro-judaico. Para Tabori, com o humor se consegue atuar sobre esse silêncio constrangedor que encobre os grandes traumas humanos, pois a liberdade existente no humor consegue romper o silêncio do homem diante dos seus tabus mais secretos.

Seus textos eram geralmente construídos justapondo e mesclando textos literários e situações históricas, e muitos deles construídos durante o período de ensaio, absorvendo elementos criados pelos atores. Esse procedimento, muito utilizado por Tabori, que rompe com a estrutura tradicional do drama, se dá pela justaposição, tanto de elementos do discurso narrativo, como de elementos plásticos.

Para aproximar ator e espectador Tabori queria romper com as relações bidimensionais palco-platéia e com a distância que os grandes teatros tradicionais, as Catedrais, criam entre ambos; por isso, ele optou inúmeras vezes por espaços não-convencionais como igrejas, circos, porões ou até mesmo um barco, quando apresentou *The Lost Ones* no lago Wannsee, em Berlim. Mas, mesmo quando utilizava a estrutura tradicional, preferia as salas menores e punha em evidência o jogo lúdico das convenções teatrais.

Por isso, Tabori sempre buscou realizar um teatro centrado no jogo do ator. A importância do jogo para a vida humana, segundo Johan Huizinga, vai além de seu caráter instintivo e biológico, na medida em que se torna uma necessidade para indivíduos e sociedades "devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural". (2000: 12) Para esse jogo acontecer, as regras precisam ser consentidas por todos, por isso, Tabori sempre mostrava ao espectador, através de vários procedimentos não ilusionistas, que o espetáculo nada mais é do que um jogo lúdico, convidando-o também a compartilhar esse jogo.

Tabori sempre viu o teatro como um processo de aprendizado e um lugar para se debater questões relevantes da sociedade. Assim, considero que ele se aproxima do pensamento de Aristóteles, quando este salienta que o prazer dos espectadores é dado pelo conhecimento através das imagens que vêem: "olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, 'este é tal'". (1987: 203)

Mas, para Tabori, o prazer da aprendizagem não diz respeito apenas ao espectador, já que todas as pessoas envolvidas no fazer teatral também participam de um processo que é visto como um grande momento de conhecimento sobre si mesmo e sobre a sociedade a partir de uma viagem pessoal e lúdica pelo texto do poeta. Se todo jogo é motivado e efetivado pelo prazer de jogar, também o teatro deve seguir essa premissa, pois só se consegue jogar o jogo teatral verdadeiramente quando se tem prazer, e acredito ser essa a grande motivação que Tabori tentava passar aos atores, ou seja, de realmente viver o prazer pelo jogo teatral enquanto se joga.

Evidentemente, nem todo processo de aprendizagem é apenas prazeroso, mas também difícil, pois nele somos confrontados com nossos medos e preconceitos. Devido a esse mergulho em experiências tão pessoais, Tabori foi muitas vezes acusado de guru durante sua primeira década de trabalho na Alemanha. Mas foi exatamente essa falta de medo em lidar com temas e situações tabus que levou Tabori de volta à Alemanha com uma peça sobre Auschwitz (*Os Canibais*), que ele mesmo afirma ter escrito para tentar resolver seus conflitos pessoais, já que seu pai foi vítima do nazismo. A sociedade alemã estava no período, e acredito que até hoje, tentando fazer um acerto de contas com seu passado, tentando entender seus mais obscuros segredos. Mais tarde, foram espetáculos como *Jubileu*, *Minha Luta* e *Stálin*, que retomavam conflitos sociais de um passado não muito distante, trazendo-os para uma dimensão mais humana e pessoal, que o consagraram como grande artista.

O ator deve construir seu próprio caminho e o diretor será apenas um espectador privilegiado nesse processo, ou, como Tabori definiu seu trabalho algumas vezes, um 'condutor do jogo' (*Spielleiter*), ou seja, sua função será criar o ambiente necessário para que o ator possa jogar criativamente.

Nos períodos em que ele pôde ter um grupo de pesquisa, existia um interesse comum que norteava os trabalhos, o que propiciou uma maior experimentação, tanto na utilização de atividades extratexto, como também no aprofundamento das pesquisas da relação ator-personagem e ator-espectador, como aconteceu nas montagens do **Theaterlabor** na década de setenta, e que perdurou por toda a década de oitenta até o fim do Teatro **O Círculo** em Viena.

Quando Tabori teve de se adequar ao sistema tradicional de teatro alemão e austríaco, onde, seja pela falta de tempo dos atores envolvidos com diversas produções simultaneamente, seja pela sua falta de interesse, por não acreditarem nesse processo, Tabori direcionou seu trabalho para a improvisação a partir do texto dramático. Ao analisar as montagens no Burgtheater (1990-1999), fica evidente como esse processo se realizou: Tabori centralizou seu trabalho em montagens com poucos atores, no processo colaborativo e utilizou as salas menores do teatro. Dessa forma, ele continuou sua pesquisa focada no ator-performer e em sua relação com o público, pois os textos eram construídos a partir do jogo do ator e sempre com uma temática que buscava discutir determinados temas com a sociedade.

Tabori pôde realizar suas pesquisas dentro do sistema estatal porque encontrou diretores artísticos[2] como Peter Stoltzenberg ou Claus Peymann que, apesar de terem uma linha de trabalho bem diferente da sua, sempre incentivaram e apoiaram suas pesquisas. Infelizmente, a pesquisa acabava sendo limitada pelo pouco tempo de ensaio e pela falta de disponibilidade dos atores.

No Berliner Ensemble, por exemplo, onde Tabori foi diretor efetivo da casa de 2000 a 2007, diretores convidados, como Bob Wilson, tinham preferência pela escolha de datas e de elenco. Acreditamos ser esse um dos motivos que levaram Tabori, em alguns trabalhos nesse teatro, a realizar espetáculos-leitura. Devido ao pouco tempo de ensaio, ele acabava mostrando o próprio processo como resultado. Em *Vor der Freundlichkeit der Welt*, *Kriegsfibel* (ambos com textos de Brecht) e *O Naufrágio do Titanic*, Tabori trabalhou o limite do ator-narrador. Nessas montagens, os atores, sentados de frente para o público, algumas vezes com os textos nas mãos, contam e cantam, estabelecendo uma relação direta com o espectador.

[2] O papel do diretor artístico ou intendente (*Intendant*), como é chamado na Alemanha e Áustria, é gerir estética e administrativamente o teatro para o qual foi designado pela área cultural de determinada cidade; em conjunto com os diretores, esse profissional traçará o perfil das temporadas. Optei pela tradução de diretor artístico, utilizado também nas traduções para o inglês, visto que intendente em língua portuguesa tem a acepção apenas de administrador.

Tabori fez sua opção pelo teatro já na flor da maturidade porque, em sua opinião, o teatro "é o único espelho que não é reproduzível e, por isso, não se transforma nunca em um objeto como outras mídias". Mas, para realizar esse teatro, "se precisa reconhecer que os atores-jogadores (*Spieler*) não são marionetes, mas pessoas e nada mais". (1993: 85) Portanto, considero que seu teatro não é nem revolucionário nem santo, mas apenas humano, demasiado humano, pois toma o ser humano como início, meio e fim de sua práxis.

* **Mara Leal** é atriz, pesquisadora e professora de teatro.

Espetáculo Die Goldberg-Variationen (Goldberg-Variações) escrito e dirigido por George Tabori

Espetáculo *Die Kannibalen (Os Canibais)* de George Tabori com a Comedia Nacional do Uruguai

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco; Poética. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva-Edusp, 1989.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens. São Paulo: Perspectiva, 2000.

TABORI, George. **Betrachtungen über das Feigenblatt – Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.

Unterammergau oder Die guten Deustchen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.

PROCEDIMENTOS DE UM

André Carreira*

Pensar um teatro que descobre nas regras de funcionamento da cidade sua tessitura dramatúrgica é refletir sobre as possibilidades de um teatro de invasão, e ao mesmo tempo redimensionar nossa noção de 'teatro de rua'. Toda performance teatral que se da na rua representa uma possibilidade de prática invasora quando exercita uma ação de abordagem da cidade que não trata esta apenas como cenografia, mas como dramaturgia. Por isso, refletir sobre o potencial da silhueta da cidade como dramaturgia representa uma tarefa chave no processo de articulação de uma linguagem contemporânea para o teatro de rua.

Os procedimentos cênicos de montagem de um teatro de invasão tomam como premissa a proposição de que a cidade e seus fluxos são os elementos básicos para a sustentação do trabalho criativo, tomando o ambiente da cidade como matriz. Essa proposta se apóia na noção de ambiente. Se o projeto é algo pensado e sugerido como possibilidade, o ambiente resulta do uso concreto, dos movimentos e deslizamentos da cultura, dos comportamentos daqueles que habitam a cidade. Esta é um tecido cuja trama se compõe dos elementos físicos e dos sujeitos que a fazem e refazem diariamente. O ambiente é mutante. O teatro que invade esse espaço pode ser parte destas ações de redefinição do ambiente.

Estes procedimentos cênicos se diferem de outros mais tradicionais principalmente porque colocam no centro do processo criador a percepção da cidade como organismo arquitetônico e cultural cuja fala deve ser lida como elemento dramatúrgico. Isso implica em não considerar apenas o plano temático que a cidade sugere, mas sim descobrir na cidade os condicionamentos e circunstâncias que modulam a construção do projeto cênico partindo da condição física do ator. A cidade é o ambiente que estimula as próprias operações dos atores, bem como do público, que neste caso será sempre um transeunte, um sujeito que está submerso nas leis do cotidiano urbano. Invadir será então criar breves fissuras nas operações do cotidiano.

Nesta perspectiva deve-se considerar que a cidade deve penetrar a cena e não apenas aparecer como elemento de referência ao qual a encenação remeterá. Assim, a cena seria estruturada pelas interferências das próprias falas da cidade que penetrariam o espaço da representação mediadas pela experiência do ator como habitante da cidade.

Paradoxalmente, o teatro de invasão - aquele que pretende irromper na cidade -, só será realmente invasivo se si deixar penetrar pelas dinâmicas da cidade. Se aceitar a cidade em suas múltiplas facetas, como elemento constituinte do acontecimento teatral. Invadir é compreender as reentrâncias da cidade. A interferência mútua – cena / cidade – será o material fundamental de um teatro que pretende estar na cidade como parte de um discurso que busca refundar esse Lugar (AUGÉ). Esse teatro deverá descobrir quais são as formas de dialogar com os ruídos, falas, imagens, volumes e as mais diversas expressões da cidade para então estabelecer uma zona de uma nova produção simbólica. Assim poderíamos falar do espetáculo como um instante de reorganização daquilo que chamamos cotidiano. Este espetáculo não nega o cotidiano senão que interfere nele criando tensões nos seus ritmos e nas suas regras.

As interfaces possíveis entre a cena e a cidade, que pulsa, são inúmeras e só podem ser determinadas pela própria dinâmica de proposições das encenações que nasçam da leitura atenta da cidade como pré-texto dramático. Um teatro que invade deverá ter a capacidade de incorporar a cidade em seu discurso. Invadir não é impor a linguagem do teatro sobre o funcionamento da cidade, mas descobrir potencialidades neste funcionamento que impulsionem a construção da teatralidade e a interface com os usuários da cidade. Invadir é produzir fraturas momentâneas nos fluxos da cidade, e desde este lugar propor também novas possibilidades para a cidade. Invadir é construir uma fala cidadã – teatral – que dialogue com a cidade a partir da compreensão desta como um lugar sócio-cultural no qual todo cidadão pode propor novos ritmos, novos fluxos e novos sentidos.

Diferentemente da permeabilidade que caracteriza toda e qualquer representação que usa o espaço da rua, o teatro de invasão não será apenas permeável, será construído como uma trama aberta que considera a interferência da cidade como parte estruturante da própria fala teatral. Neste caso não se trata apenas da boa convivência com bêbados e cachorros que frequentam o centro da cidade, e que por ventura interfiram no decorrer das cenas, mas de uma composição que se estrutura a partir da incorporação da lógica do espaço da rua com todas suas imprevisibilidades.

A relação do ator com a cidade como espaço significante é o elemento que pode estabelecer patamares sobre os quais se apoiará o projeto de trabalho de montagem. A experiência concreta do ator com o ambiente permite que a equipe de criação estabeleça procedimentos que nasçam do próprio contato com o espaço da cidade. Isso significa dizer que o espaço – não como cenografia, mas como dispositivo cênico – deverá envolver o corpo do ator como ponto de partida para o início do processo de criação. A ambientação

e todas as circunstâncias que envolvem o sujeito imerso neste contexto constituirão então os estímulos e os condicionamentos basais para a elaboração de um espetáculo que incorporará os fluxos cidadãos. O cidadão representa ao mesmo tempo um componente do espetáculo e é seu público potencial. Por isso a lógica segundo a qual o público é o foco do processo criativo, e portanto estar fora das margens do mesmo é posto em questão. Quando se presencia um espetáculo que invade a cidade se relacionando com todo o dispositivo urbano, o público dinâmico que segue a cena também se transforma em elemento de observação por parte do próprio público. Esse sujeito que seria externo passa a ser um objeto de desejo transformado em interlocutor e componente dos princípios de funcionamento da encenação. Uma vez invadido o espaço de uso cotidiano o público – não voluntário – se vê frente à questão de aceitar o acontecimento e tratar de desvendar seus códigos ou simplesmente se distanciar.

Identificar aquilo que poderia ser chamado de 'circunstâncias dadas' sugeridas pelo ambiente não teria como objetivo dar sentido a um texto, mas criar a própria lógica da encenação, e sobre tudo as 'leis' da relação com o público. Trabalhando dessa maneira provoca-se um deslocamento nos procedimentos da busca de uma racionalidade que pretende encontrar na cidade as circunstâncias que balizariam a montagem do texto, para a identificação dos elementos da cidade que dão modo à montagem (exista um texto prévio ou não) e estimulam o estabelecimento de um pensar que dará origem à encenação final.

Trabalhar com estas premissas implica em um treinamento do olhar que deverá descobrir na cidade potencialidades para o trabalho do ator. Em vez de considerar as características da rua como fatores limitantes do ator, será necessário identificar ali elementos que possam construir campos para a interpretação. Será necessário tomar o fluxo dos cidadãos como plataforma para a construção de sequências de cenas. Neste sentido é importante observar que a abordagem da aparelhagem urbana possibilita a criação de novos significados para paisagens já vistas, e isso supõe um grande potencial de teatralização. Quando o ator se apropria de uma estátua, uma marquise, uma janela, e a partir disso estabelece uma relação com o público cria um espaço lúdico e convoca o público a re-significar aquilo que reconhecido e que por isso mesmo já não é quase visível. Ao transformar momentaneamente no uso social dos espaços e nas coisas da cidade, o teatro gera novas formas de se perceber e compreender a cidade.

O teatro que habita a rua deve ocupar este espaço sempre buscando a re-significação dos sentidos da rua. Assim, o teatro poderá resistir às tensões que buscam fazer dos espaços abertos da cidade verdadeiros Não Lugares, ou seja lugares não históricos e não relacionais, lugares onde predominam as regras da mercadoria (AUGÉ). Um teatro que invade a cidade deve-se pensar antropológico – isto é, deve buscar definir territórios e discutir elementos identitários que podem fazer dos segmentos da cidade zonas de encontro do cidadão com seus referentes culturais. Descobrir a fala da cidade é perceber materiais relacionais; é identificar o 'entre o ator e a cidade' para buscar um 'entre o ator e o espectador' que também implica em um 'entre o espectador e a cidade'. Desta forma o exercício de invasão buscará constituir um âmbito para a experiência concreta com a fala da cidade. Consequentemente, o teatro de invasão deverá sempre ir além da noção da cidade como lugar referencial da ficção e buscar redimensionar o lugar que ele habita. Nisto reside um dos elementos políticos centrais deste teatro que, ao invadir discute a própria lógica da cidade.

A proposta explicitada neste texto tem como objetivo principal abrir uma discussão sobre as potencialidades do espetáculo teatral no espaço público. Considerando a silhueta urbana como espaço teatral nosso olhar deve alterar-se para poder continuar compreendendo o espetáculo como fala em uma época que a vida se espetacularizou de tal forma que todos os procedimentos sociais tendem a se oferecer como espetáculo. No entanto, o teatro que toma a silhueta da cidade de assalto opera pela intensificação do jogo teatral e pela proposição de que o público descubra neste novo 'ordenamento' da cidade as condições para a decifração do espetáculo.

*__André Carreira__ é professor do
Departamento de Artes Cênicas da UDESC/CNPq.

Referências Bibliográficas

AUGÉ, Marc. 1994. **Los "No lugares". Espacios del anonimato (Una antropología de la sobre modernidad).** Barcelona, Gedisa.

CARREIRA, André. **O Teatro de Rua na Argentina e no Brasil democráticos da década de 80.** HUCITEC. São Paulo, 2007.

Teatro de rua como apropriação da silueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito, in Trans/Form/Ação, São Paulo, 24: 1-309,2001.

DUVIGNAUD, Jean. **Juego del juego**. México. Fondo de Cultura Económica. 1982.

Espetáculo de teatro de rua *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de la Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança*
com o grupo Teatro que Roda e direção de André Carreira

ENTREVISTA COM JULIANA CARNEIRO

Cavalo Louco

ESPECIAL ESPECIAL ESPECIAL

Compilação das entrevistas de Juliana Carneiro da Cunha a Fátima Saadi e Chico Pelúcio em 2002 (publicada em Folhetim n°14, publicação do Teatro do Pequeno Gesto) e à Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz em 2007 durante a temporada de *Les Éphémères* no 14° Porto Alegre em Cena.

Chico Pelúcio é ator e diretor do Grupo Galpão, de Belo Horizonte. Fátima Saadi é dramaturgista na companhia Teatro do Pequeno Gesto e edita a revista Folhetim e a coleção Folhetim/Ensaios.

Eu sempre fui muito motivada pela viagem, por sair, aprender...

Comecei a estudar dança aos sete anos, em São Paulo, com Dona Maria Duschennes. Dona Maria, de origem húngara, foi formada pelo Laban, inglês, e pelo Joss, alemão. O Joss e toda sua companhia, na época da guerra, foram acolhidos pelo Laban na Inglaterra e fizeram então um trabalho conjunto. O Laban foi quem criou a escrita da dança, a *labanotation*. Nesses últimos anos foram feitos muitos trabalhos sobre o Joss, sobre o Laban e também sobre Dona Maria. Morávamos no mesmo bairro do Sumaré e eu, pequena, podia ir a pé, não precisava ninguém me levar. Foi a minha formação. Dos sete aos dezessete anos fiquei com a Dona Maria. Com dezessete anos, eu saí do Brasil, queria viajar, eu sempre fui muito motivada pela viagem, por sair, aprender outras línguas, conhecer outros povos. Com dezenove anos, entrei para a *Folkwangschüle*, com uma bolsa, ainda nos passos de Dona Maria. Não consegui me adaptar e então fui para Paris; fiquei fazendo aulas de dança e teatro. No ano seguinte, 1970, fui para a Bélgica e ingressei na escola que Maurice Béjart tinha acabado de criar e que se chamava MUDRA (que em sânscrito quer dizer gesto). Era um Centro de Formação do Intérprete do Teatro Total. No fim de três anos de curso, criamos um grupo, que se chamou **Chandra** e do qual faziam parte Célia Gouvea e Maguy Marin, que é uma grande coreógrafa atualmente.

E fiquei com o sonho de um dia...

Em 1976, quando eu ainda morava em Bruxelas, fui assistir em Paris *L'Âge d'or* do Théâtre du Soleil, uma peça magnífica. Eram usadas muitas máscaras e a peça era uma criação coletiva. Esse espetáculo me marcou muito, muito mesmo. E fiquei com o sonho de um dia... Em 1988, já com os filhos nascidos, voltei para a França sem ter nada, sem nenhum trabalho, mas com muita vontade de viver lá. Fui então convidada pela Maguy Marin a participar do espetáculo que ela estava fazendo naquela época e que era justamente sobre o bicentenário da Revolução Francesa, *Et qu'est ce que ça me fait à moi?*. Fazia muito tempo que eu não dançava; apesar de estar sempre dançando nas peças, eu não estava com aquela técnica. Foi até muito bom, emagreci, ficamos em cartaz um ano e meio e com varias turnês. Mas, de vez em quando, a gente ficava parada em Paris e eu ouvi falar que o Théâtre du Soleil ia dar um estágio. Resolvi aproveitar e me inscrever.

Fui aceita para fazer o estágio, e quando você entra para fazer o tal do estágio, e tem aquela arquibancada e aquelas araras com roupas que já serviram para o Théâtre du Soleil, com toda aquela história, todas as calças brancas, todas as calças pretas, todos os coletezinhos, todos os casacos de Shakespeare, todas aquelas máscaras e chapéus, todas aquelas luzes; duzentas pessoas tentando se vestir, se arrumar, se desenhar, e amarra e aperta, porque você tem de estar desenhado, tem que estar tudo desenhado... Então tudo começou neste estágio.

Eles estavam montando uma peça que era *Lês Atrides (Os Átridas)*, a trilogia de Ésquilo: *Agamêmnon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*. A Ariane tinha tido uma idéia brilhante que era colocar antes dessa trilogia uma peça do Eurípides, *Efigênia em Áulis*. Isto dava ao público a possibilidade de não somente conhecer a história da Efigênia, mas vivenciar essa história. Então, eram quatro peças. Eles estavam procurando uma atriz, porque na companhia não tinha uma atriz que pudesse fazer o papel da Clitemnestra. Eles tinham parado o ensaio e estavam fazendo audições, o que é uma coisa rara no Théâtre du Soleil. Todos os atores que participam do Théâtre du Soleil passam por estágios. Eu tinha passado por um estágio e tinha ido embora, continuando minhas turnês com a Maguy. E em agosto, recebi um telefonema perguntando se eu não queria participar dessa audição.

Foram três dias de audição com outras atrizes. Eles estavam tentando, já fazia um tempo, encontrar a atriz pra fazer o papel da Clitemnestra. Depois desses três dias de audição, a Ariane me disse que estava aliviada, porque finalmente tinha encontrado a atriz. Eu sempre achei que, além da experiência de atriz, havia também a minha idade, minha experiência de vida. Eu era mais velha que as outras atrizes da época. Isso me permitiu entrar no Théâtre du Soleil com um papel mais central. Porque geralmente se entra com uns papéis menores, às vezes a gente nem faz parte do elenco. A gente fica em volta do palco na contrarregragem ou em algo que for necessário na preparação.

Quando eu entrei, eles já tinham solucionado bastante as cenas da Clitemnestra. Quem tinha feito o papel durante os ensaios foi o Simon Abkarian, um ator maravilhoso e que fazia entre outros o papel do Agamenon. Então eu estava seguindo os passos do Simon. A Ariane trabalha sempre com propostas dos atores. São os atores que propõem a cena, propõem o figurino, a maquiagem, o objeto de cena, enfim... Tudo é baseado nas propostas de improvisações dos atores. E o grupo é evidentemente essencial.

A noção do partilhar.

Quando nós entramos no Théâtre du Soleil já sabemos que vai ser um trabalho árduo e que há um grande nível de exigência artística. Chegamos ao teatro às oito e meia da manhã, faz-se uma grande reunião com a companhia toda, decidimos o que vai acontecer naquele dia e nos dividimos em grupos. Inclusive quem irá ajudar a preparar a refeição, já que somos 75. A comida sempre foi muito importante pra Ariane, por ter essa noção do partilhar. Quando a gente está em volta de uma mesa comendo, estamos sempre trocando idéias, partilhando.

Geralmente às onze horas, já estamos com as propostas dos figurinos e maquiagens, na sala de ensaio. Esta sala tem uma estrutura de teatro, com as luzes, com ribalta, com tudo. Já se parte da idéia de que não é um exercício, porque cada um que sobe, sobe 'em cena'... Já é como um espetáculo. Como somos numerosos,uns 30 atores, tem sempre muitos assistindo aos outros que estão trabalhando. Em *Les Éphémères*, especificamente, os ensaios começavam mais tarde do que o comum, porque era preciso que nós construíssemos a proposta do pequeno cenário. São várias

17

Juliana Carneiro
no espetáculo do **Théâtre du Soleil**
Agamêmnon (da tetralogia *Os Átridas*)

Juliana Carneiro
no espetáculo do Théâtre du Soleil
Agamêmnon (da tetralogia *Os Átridas*)

histórias, e seja aonde fosse a cena, a gente ia fazer a história acontecer. Os atores participam, por exemplo, da costura do figurino, da confecção de cenário, mas sempre tínhamos a ajuda dos técnicos profissionais, evidentemente. Cada um participa de acordo com a sua vontade, com o dom de cada um, em áreas diferentes. E, a meu ver, tudo vem da Ariane que é uma pessoa carismática. Ela está em todas as áreas, nas áreas artísticas, na área da administração, na eletricidade; ela realmente sabe de tudo.

Existe essa noção de partilhar as responsabilidades, de partilhar o trabalho e, assim, tudo se torna possível. Como nós somos numerosos e como todos se põem a trabalhar, um trabalho que parece imenso é resolvido em pouco tempo. Eu acho que o Théâtre du Soleil é relativamente único, pelo fato que existe há 43 anos com esse rigor, com essa exigência, com essas primeiras leis que existem desde o início.

Nosso teatro (sobre)vive!

Uma das leis que existe desde o início é o fato de que nós temos todos o mesmo salário. Evidentemente no palco, fica com a personagem quem consegue realizar melhor um trabalho, uma personagem. Nós somos numerosos. Atualmente são setenta e cinco na companhia. Quando eu entrei, em 1990, nós éramos sessenta. A Ariane também tem essa noção da importância do trabalho, essa noção do impacto social do desemprego. Então sempre que pode, ela está empregando mais uma pessoa. E tem muita gente querendo entrar no Théâtre du Soleil.

Nosso teatro vive, 40% das nossas necessidades são pagas com verbas de cultura do Estado e 60% com a bilheteria do público. Isso quer dizer que se o teatro não estiver lotando, nós também não podemos continuar. Tem que estar sempre correndo atrás, fazer empréstimos com o banco, que cobram juros; quando a verba chega se paga o empréstimo e quando entra dinheiro da bilheteria se paga o resto que se está devendo. Fora os salários e as cartas sociais que na França são muito importantes, que não é o caso do Brasil e de outros países.

A **Cartoucherie**, sede do Théâtre du Sóleil, era uma antiga fábrica de cartuchos que pertencia ao Exército e fica num bairro de Paris que tem um bosque. Além do Théâtre du Soleil, existem mais quatro outras companhias que pagam todos um aluguel pra cidade, pra prefeitura da cidade de Paris. A gente está sempre emprestando o local pras companhias que necessitam de espaço pra trabalhar, porque é sempre muito difícil conseguir salas de ensaio, teatro pra se apresentar, etc. A **Cartoucherie** não é propriedade nossa, pertence à cidade.

Você acaba crescendo como artista e como ser humano.

Eu acho que, para quem assiste a um espetáculo do Théâtre du Soleil ou para quem participa de uma oficina com a Ariane, existe uma tal magia que desperta uma enorme vontade de se fazer parte daquilo. Os outros, que já estão lá, a própria Ariane, repetem: "Olha, não é um trabalho fácil, existem muitas dificuldades de carga horária...", há pessoas que têm filhos pequenos, a carga horária é muito grande, o trabalho é exaustivo, você não faz mais nada, você não vê mais amigos, muitas pessoas acabam se divorciando, porque você não vai mais para casa. Mas a pessoa diz: "tudo bem, tudo bem", porque é uma magia muito grande poder fazer parte desse mundo de exigência, onde você diz: "Mas tudo devia ser assim! O mundo todo devia ser assim: todo mundo trabalha, todo mundo tem o mesmo salário, todo mundo participa de tudo, não existe estrelismo, antes de mais nada, a verdade, antes de mais nada, a moral, a honestidade, a humanidade, a solidariedade... por que o mundo todo não é assim?" Aqui no Brasil, por exemplo, você chega na hora, mas os outros nunca chegam. E você começa a ser aquele anormal que chega na hora. Estou dando só um exemplo. Então, como eu vou conseguir fazer com que os outros cheguem na hora? Ao mesmo tempo, quando você entra num lugar onde essas normas já foram estabelecidas e você não precisa tomar a frente delas, você se enquadra e é obrigado a crescer como ser humano, mesmo que você não queira, mesmo que você esteja cansado, com raiva, com preguiça, com ódio, com todos os outros defeitos que a gente pode imaginar, porque a gente tem, todo mundo tem, mas você acaba crescendo como artista e como ser humano.

Mas é uma alegria poder estar num teatro onde, realmente, você trabalha de dez a dozes horas por dia e estar cumprindo a sua responsabilidade de cidadão. Através do teatro você está sempre participando de eventos imprescindíveis para a melhoria da sociedade. Então você se sente feliz de estar dando a sua parte, contribuindo para isso. Talvez se você estivesse isolado, não estaria tendo essa oportunidade de contribuir tanto.

Pela minha experiência, quando a gente é jovem tem vários ideais, sai de escola de teatro e forma os primeiros grupos. Mas depois, pouco a pouco, a vida vai mudando, as pessoas vão se acomodando. Então é incrível você envelhecer e continuar jovem, no sentido que você continua pondo em prática aqueles mesmos ideais de quando se é jovem. Acho que por isso o grupo é imprescindível. Nós conseguimos fazer coisas enormes. Parece que nunca vai se conseguir porque o trabalho é grande, mas todos colaborando as coisas se resolvem.

E mesmo estando cansado ou com algum problema pessoal, nós temos o nosso ritual de preparação. Por exemplo, nós chegamos quatro horas antes do público entrar, preparamos o cenário, limpamos tudo, colocando cada um a sua contrarregragem. E se dá um aviso antes do público entrar: "O público vai entrar dentro de uma hora! O público vai entrar dentro de meia hora!". Quer dizer o público é o fim, é tudo para o público. Você vai entrando nesse caminho, nesse ritual que te dá um certo conforto, uma certa segurança para poder, depois, enfrentar um palco numa peça de oito horas. Deixar uma personagem tomar conta de ti. Realmente é uma oportunidade poder durante o dia esquecer os seus próprios problemas, viver e perceber a alma de uma personagem.

Quando uma pessoa está mais triste, cansada ou com algum problema pessoal, nós podemos sempre conversar, ajudar, porque se tem muita amizade, muito respeito uns pelos outros. O problema pode ser inclusive porque a pessoa não conseguiu fazer uma personagem que queria muito fazer. Evidentemente quem consegue realizar melhor um trabalho é quem fica com a personagem; nós não distribuímos os papéis antes da peça ficar pronta. A gente vai tentando construir uma personagem, conseguindo ou não, de acordo com o processo de trabalho. O que muitas vezes cria tristezas, frustrações. Porque realmente, é como a Ariane diz "o que conta é o nível do espetáculo". Não é pra agradar uma pessoa que vamos deixar que ela faça esse papel que ela não está conseguindo. Nós trabalhamos por evidência. E isto não impede de se ter frustrações, raivas, todos esses sentimentos humanos. A Ariane só pede pra gente brigar lá fora, pra não brigar debaixo do teto do Teatro, como sendo um lugar sagrado. Então vá brigar lá fora! Vai se entender! Ninguém é livre desses sentimentos totalmente humanos.

Quando eu entrei no Théâtre du Soleil, me foi dito "nada é pra sempre!". Um dia você está bem, criativo, os Deuses do Teatro estão te abençoando. Mas pode ser que no outro dia você não esteja. Se numa peça você está ótima, não significa que na outra peça você vai continuar também. Quando entrei, tive uma revelação muito forte com uma atriz que já trabalhava há dez anos no Théâtre du Soleil e que se tornou uma grande amiga. Ela não conseguiu participar como atriz no palco, e o posto dela foi o de ajudar o nosso músico Jean-Jacques Lemêtre, passando os instrumentos, etc.

A música está presente o tempo todo durante a construção da peça. Quando nós começamos a improvisar, o Jean-Jacques Lemêtre já está conosco, percebendo e tocando vários instrumentos. Depois ele compõe e finaliza as músicas.

É uma evidência, não tem como negar.

Nós vamos fazendo as personagens e são os próprios atores que estão propondo, e num determinado momento a gente percebe quem vai ficar com o papel, porque é uma evidência, não tem como negar. Nós estávamos como público assistindo os ensaios e vimos que a personagem apareceu naquele momento, com aquele ator ou atriz. Evidentemente a Ariane dá a última palavra, mas todo mundo está de acordo. Acontece de ela propor, o que é muito raro, uma alternância. Em *Les Éphémères* acontece isto. Tem uma personagem que é feita por duas atrizes. Numa semana é uma, na outra semana é outra.

As cenas são criadas absolutamente pelas improvisações dos atores. A Ariane tem um grande respeito pelos atores. Ela nunca vai dizer pra alguém pra caminhar de cá pra lá. Se a personagem caminhou é porque ela tem necessidade. Ela só vai pedir pra você simplificar. Pra você não falar, andar e se movimentar ao mesmo tempo. Sempre simplificando, limpando a forma. Por exemplo, de não movimentar a mão, a não ser que seja ritmado e uma vez ao invés de três. Tudo tem de ser muito ritmado, muito teatral, muito desenhado.

Quando você não está conseguindo, ela pede pra você sair. Aquele não é o momento de você ficar discutindo, porque ela não fala muito, ela vai falar depois. E tudo é anotado pelo assistente de direção. Depois nós temos em um fichário as fotos e todas as notas da Ariane, tudo o que ela falou sobre aquele momento. A gente vai tentando sempre lembrar o que foi aquele primeiro jato de uma improvisação, porque o teu corpo já mudou, se transformou nessas propostas. Então você está transformado, está tentando receber esse outro corpo, essa outra alma, essa outra voz que vem do corpo da personagem mais velha ou mais jovem.

A Ariane também tem essa preocupação que as pessoas progridam. Em uma peça a forma era mais próxima de um teatro realista, mas na próxima o trabalho tem uma forma muito mais desenhada. Em *Tambours sur la Digue* nós tínhamos a forma de marionetes, era muito mais exigente... Uma peça vem em decorrência da outra.

E essa peça, *Tambours sur la Digue*, tornou-se também um filme. Não uma peça filmada, mas realmente um filme, com linguagem cinematográfica. No bônus desse DVD, mostra as cenas que a Ariane mudou completamente, porque a linguagem teatral é diferente da linguagem cinematográfica. Então o filme ficou diferente da peça. E no *Le Dernier Caravansérail* já existiam essas rodinhas em que os pequenos palcos giram, que se vê em *Les Éphémères*. E agora tem os cenários redondos, na peça anterior eram quadrados ou retangulares, porque o palco era frontal, teatro à italiana. Agora é um teatro no qual as arquibancadas são bilaterais face a face e exige o redondo.

Só posso finalizar dizendo que é um Teatro Escola. Escola de Teatro e de Vida.

THÉÂTRE DU SOLEIL OU A ETERNA "BUSCA DA BELEZA PARA ALCANÇAR A PERFEIÇÃO"

*Texto de Deolinda Vilhena
para o 14° Porto Alegre em cena.

Para os mais afoitos, ou não aficionados, vale lembrar que o Théâtre du Soleil não é o Cirque du Soleil. Enquanto o Théâtre du Soleil é uma trupe no sentido nobre do termo, que pode se orgulhar de ser a única companhia de teatro francesa, exceção feita à **Comédie-Française**, em atividade ininterrupta há exatos 43 anos, precursora e não herdeira do movimento de Maio de 68, onde não existe a figura do primeiro ator e a divisão de tarefas é cláusula de um contrato de honra, na qual trabalham cerca de 80 pessoas recebendo todas o mesmo salário; o **Cirque du Soleil**, fundado por Guy Laliberté em 1984, é uma empresa de diversões, com cerca de três mil empregados, dos quais novecentos artistas, funcionando entre 'grife' e 'franquia' com vários elencos e diferentes espetáculos percorrendo o mundo. A única semelhança está no nome que, diga-se de passagem, é uma homenagem à trupe francesa.

O Théâtre du Soleil foi fundado no dia 29 de maio de 1964, por um grupo de nove amigos, reunidos em torno da pessoa de Ariane Mnouchkine, como uma Sociedade Cooperativa Operária de Produção, ou seja, uma empresa coletiva baseada na associação voluntária de pessoas dispostas a exercer uma atividade econômica que responda às necessidades do grupo, cuja gestão é feita por todos os membros e os lucros são divididos equitativamente.

O grupo é movido pela vontade de fazer um teatro diferente. Para Ariane, não se pode separar o teatro da forma como ele é produzido, logo se explica a cooperativa como alternativa à forma de organização econômica e social e como forma de questionamento ao modelo capitalista.

Em 1970, a trupe se instala no Bosque de Vincennes, na **Cartoucherie** - antiga fábrica de munição do exército francês. Grande parte da autonomia da trupe vem do fato de ter encontrado sua 'casa própria', que proporciona à trupe o seu único grande luxo: a possibilidade de manter um período de ensaios que oscila entre seis e doze meses de trabalho.

A título de exemplo da seriedade do trabalho realizado por Ariane e seu grupo, conto uma experiência vivida no dia 2 de abril de 2003, quando da estréia de *Le Dernier Caravansérail*. Havia comprados ingressos para alguns amigos, todos ávidos para ver pela primeira vez uma estréia na **Cartoucherie**.

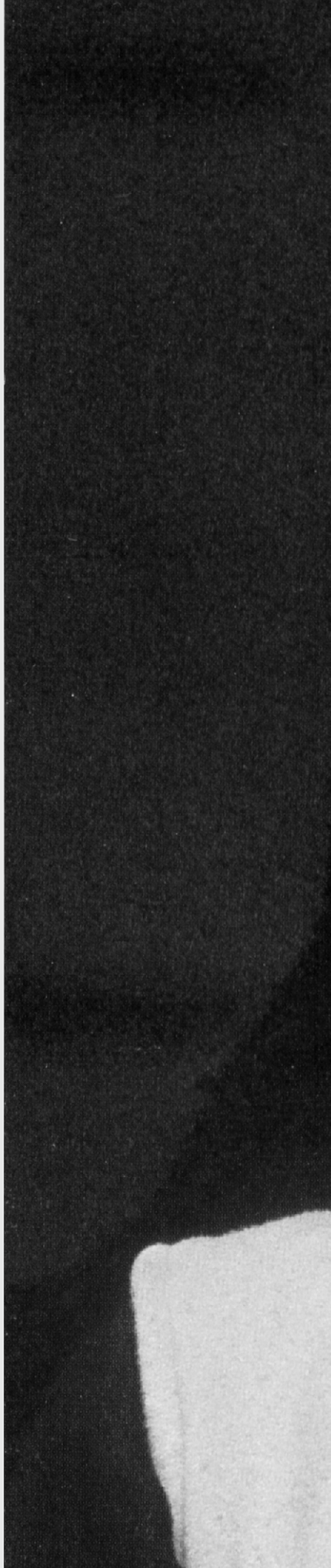
Ao chegarmos ao teatro, as portas abertas sagradamente por Ariane, após as batidas repetindo as 'pancadas de Molière', fomos encaminhados a uma mesa. Para nossa surpresa nossos ingressos foram trocados por "convites" e nosso dinheiro devolvido. A explicação: Ariane considerava que o espetáculo ainda não estava totalmente pronto e o que seria estréia transformou-se em ensaio e o público - quando é respeitado - não paga para ver ensaio...

Em 30 anos de profissão, jamais vi ou vivi uma cena parecida. E vocês, já presenciaram algo parecido? Pois quando se sabe, como eu sei, que a situação financeira da companhia é precária e que a subvenção outorgada anualmente pelo ministério da Cultura e das Comunicações da França cobre apenas cerca de 40% das despesas anuais do grupo, e que Ariane empenha seus bens pessoais para manter vivo o seu sonho, isso é o que chamo de Dignidade escrita com D maiúsculo, quando a maioria das pessoas preferiria escrever com D de Dior...

Quatro décadas e vinte e seis espetáculos depois, amparada por um público que ultrapassa a marca de dois milhões de espectadores, sem jamais ceder às tentações de institucionalizar o Théâtre du Soleil, Ariane continua fiel aos seus princípios e à sua trupe, sem a qual jamais trabalhou. A busca de Ariane une ética e estética e passa pela restituição da "beleza ao espetáculo cênico", na linha de Jacques Copeau, pelo fazer um teatro ao mesmo tempo elitista e popular e na defesa do teatro serviço público, "como a eletricidade e o gás", em digna herdeira de Jean Vilar.

Ariane preserva assim seu papel de artista, denunciando, resistindo e tendo como única arma sua arte, consciente e acima de tudo responsável. Usando a beleza, o humor, fazendo do teatro uma festa para o espírito e para os sentidos, sem que ele perca seu conteúdo político, pois a própria Ariane afirma que "todo teatro, digno desse nome, é político".

*__Deolinda Vilhena__ é jornalista e produtora cultural, Doutora e Mestre em Études Théâtrales pela Univesité de la Sorbonne Nouvelle e Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.



ESPECIAL ESPECIAL ESPECIAL

21

Juliana Carneiro no espetáculo do
Théâtre du Soleil
Efigênia em Áulis **(da tetralogia** ***Os Átridas*****)**

UTOPIA, PAIXÃO E

Às vezes gosto de imaginar uma assembléia, uma reunião de chimpanzés, antes do início do Paleolítico. Um deles disse: "haverá um tempo em que nós não ficaremos nas árvores, sofrendo o vento e a chuva, mas debaixo de um teto, em belas construções; e ainda com alimentação suficiente para um ou dois anos... alguma coisa em meu cérebro diz que isso é possível". O mais velho da tribo, que sabia latim, disse, pela primeira vez na história do Universo: "Isso é impossível... é... eu não encontro a palavra... é uma utopia... sim... uma utopia".

Após muitos anos, o filósofo e teólogo francês Bossuet, escreve: "Deus pôs os reis na terra com seus ministros. Ele reina por eles sobre a terra... o trono real não é o trono de um homem, mas o trono de Deus mesmo...". (**Política extraída das Sagradas Escrituras**. 1670.)

Sem dúvida, a idéia da democracia, do sufrágio universal, da revogabilidade dos mandatos dos governantes, ainda a liberdade do homem, eram, para Bossuet, uma utopia. Após cento e dezenove anos, o poder estaria nas mãos do terceiro estado, a burguesia: o ministro de Deus morreu com o sistema feudal, na guilhotina. O capitalismo, hoje, é uma realidade; mas foi, até pouco mais de trezentos anos, uma utopia irrealizável. E ouvimos, na peça de Heiner Müller, *A Missão*, nas palavras do **Ói Nóis Aqui Traveiz** que reproduziram as de Aristóteles, que a escravidão é um estado natural do homem. Aristóteles, a filosofia, errou; mas o teatro, nas palavras de Eurípides, teve a honra de dizer a verdade: "a escravidão é uma peste".

Um passo adiante. Estamos agora no Brasil, Rio Grande do Sul, no Departamento de Pesquisas da Embrapa em 2000. Os pesquisadores conseguiram reunir uma espécie de semente de cevada cervejeira com produção de grãos de boa classificação e, ainda, resistente à 'ferrugem da folha', um parasita chamado *Puccinia hordei*. Porém, em 2004, a nova espécie da semente é devorada pela *Puccinia hordei*.

O que aconteceu? Numa assembléia das *Puccinia hordei*, o mais jovem dos parasitas disse: "Nós não podemos vencer a nova semente se ficamos como somos... Devemos fazer um salto, uma mutação, ser outros, ou morrer". O mais velho disse, com Bossuet na mão (e os chimpanzés): "Isso é uma utopia. Nós não podemos comer a semente da cevada cervejeira". Porém, a *Puccinia hordei*, por sua vida, fez uma mutação e devorou todas as folhas da cevada. Isto diminuiu muito a produção das novas sementes.

RESISTÊNCIA

Palestra proferida por Jorge Arias durante as comemorações da semana de aniversário de trinta anos da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

Jorge Arias*

O homem mesmo é um impossível. É um híbrido, um "escândalo do Cosmos" para os gnósticos. Um ser meio anjo meio animal... Mais que habitante, é um navegador do Cosmos. Por isso, "navegar é preciso, viver não é preciso". Ainda, o homem é o único animal que tem consciência do tempo e da morte. Aqui temos o drama: o ator é um homem que agoniza frente ao público, que agoniza também. (Heiner Müller)

Qual pode ser a maior glória do homem, senão a destruição dos limites da sua liberdade? Qual é a maior utopia, senão derrubar a maior utopia existente, o Estado, que nasceu como uma forma de organizar a vida social e tornou-se a escola da escravidão?

Surgiu a idéia de um teatro fora dos padrões convencionais. Um teatro não destinado para as platéias digestivas da classe média; um teatro não conformista, para o povo.

Paulo Flores disse: "Comecei achar que o teatro tinha que participar do momento político brasileiro". É inevitável: o teatro é sempre político, por acaso ou por omissão. Um teatro exorcizado da política – esse demônio – é o teatro do conformismo e da perda da liberdade. Um teatro da morte.

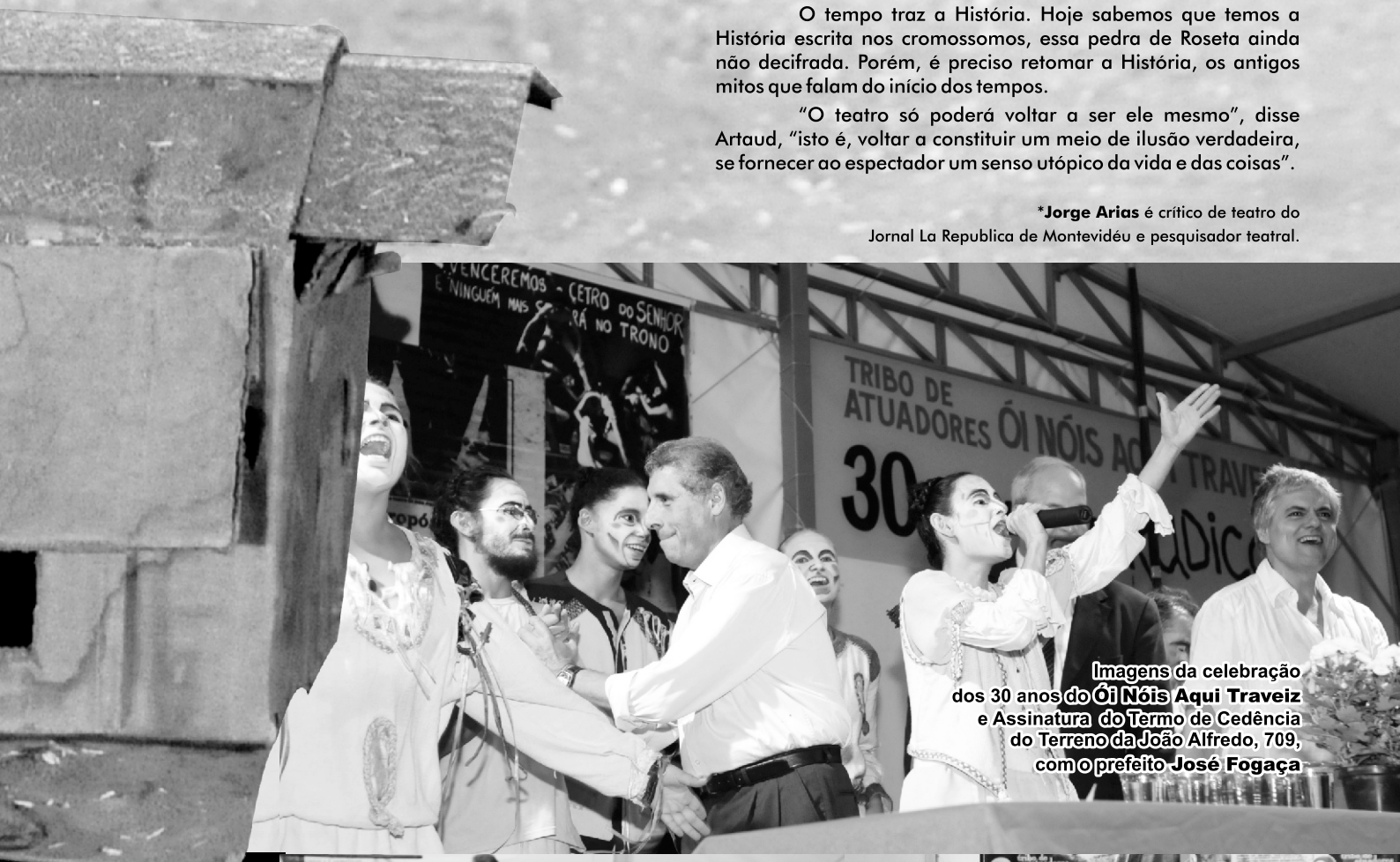
Por isso o **Ói Nóis Aqui Traveiz** trouxe ainda um novo tipo de interpretação. O mais surpreendente na interpretação do grupo é a força emotiva. Uma interpretação não 'realista', porque o teatro, como a arte, não é 'real', mantêm com o 'real' uma tensão, mas não tem como fim reproduzir a vida.

Na organização o grupo voltou-se para a ação cooperativa, a autogestão. O ideal da sociedade é uma sociedade onde todos os homens sejam poetas, músicos, operários. Uma sociedade onde não exista a apropriação individual dos bens culturais.

O tempo traz a História. Hoje sabemos que temos a História escrita nos cromossomos, essa pedra de Roseta ainda não decifrada. Porém, é preciso retomar a História, os antigos mitos que falam do início dos tempos.

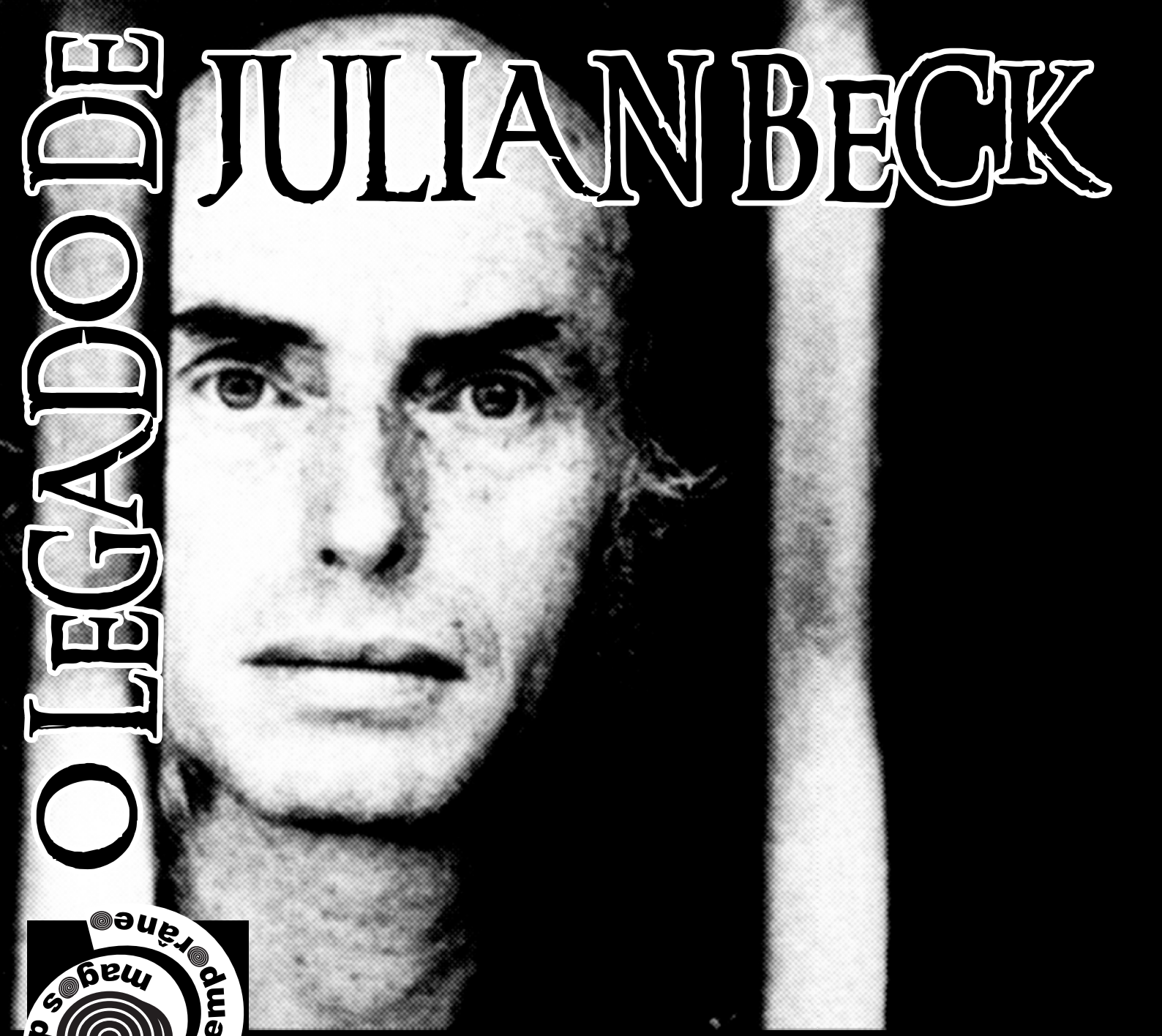
"O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo", disse Artaud, "isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador um senso utópico da vida e das coisas".

*__Jorge Arias__ é crítico de teatro do Jornal La Republica de Montevidéu e pesquisador teatral.



Imagens da celebração dos 30 anos do **Ói Nóis Aqui Traveiz** e Assinatura do Termo de Cedência do Terreno da João Alfredo, 709, com o prefeito **José Fogaça**

LEGADO DE JULIAN BECK



teatro contemporâneo magos da

p e r f i l

Pesquisador incansável, foi o criador do mais importante acontecimento teatral do século XX: o Living Theatre. Julian Beck conheceu Judith Malina em 1943, em Nova Iorque. Ele tinha 18 anos, ela 19; os dois gostavam muito de poesia, pintura, literatura e principalmente teatro. A identificação foi completa. Dois anos depois, Judith faz o curso de Erwin Piscator, o grande dramaturgo e teórico do teatro alemão, na New School´s Dramatic Workshop. Julian também assiste às aulas e ambos resolvem criar seu próprio teatro. A primeira tentativa é feita num porão, onde apresentam uma 'colagem' de peças (teatro Nô japonês e trechos dos dramaturgos Strindberg e Ibsen) para uma platéia de sessenta pessoas. Mas a polícia é chamada pelos vizinhos, que confundem a experiência com um bordel clandestino: o espetáculo é interrompido.

O projeto de Julian e Malina começava a ser elaborado: no início de 1947, procurando um nome para seu teatro, escolheu o de Living Theatre, 'teatro vivo'. Quando Julian Beck e Judith Malina decidiram fundar o Living Theatre, eles pensavam num teatro que não existia, e do qual imaginavam os aspectos a partir de referências longínquas, não necessariamente teatrais. Estavam ambos imbuídos de grandes ideais artísticos e políticos, e seu teatro deveria recoser o rasgão entre as vastas perspectivas para as quais eles se preparavam, e uma realidade inadaptada para recebê-los; esta última deveria fazer justiça à sua visão por uma ruptura utópica. O termo 'utópico', em toda a história do Living Theatre, serviu para indicar algo que ainda não existe, mas do qual é possível construir as condições de realização. A visão teatral de Judith Malina possui raízes muito profundas, que vão dos rituais da sinagoga onde ela cresceu à tradição dos séculos XIX e XX do ator-criador através do exemplo materno e em referência a algumas figuras modelos: Rachel, Sarah Bernhardt, Alexander Moissi.

Fez seu aprendizado teatral na escola de Piscator, na qual aprendeu que o ator deve embasar seu trabalho no engajamento pessoal e na consciência política, e que o teatro deve ser concebido como espaço 'total': não apenas em referência à totalidade dos meios de expressão implicados como também em relação à sua dimensão ideal. Judith Malina ampliará posteriormente esta última acepção até a concepção de um teatro que pode existir em qualquer lugar, ultrapassando suas próprias fronteiras e criando relações autênticas entre indivíduos, além de toda convenção da quarta parede e além de toda a encenação 'naturalista'.

Antes mesmo de dispor de um teatro real, Judith Malina pensava num teatro que fosse ritual e poesia, gestual e vocalidade ardentes, verdade expressiva, lugar para afirmar princípios e ideais diferentes, para assistir transformações prodigiosas, lugar onde o ator pudesse encarnar, transmitir sentimentos e paixões, longe de todo modelo social de comportamento, onde o espectador pudesse aderir a conteúdos fora do comum: um teatro que ainda não existia e que, precisamente por isso, era preciso criar. Da mesma maneira, não existia lugar capaz de acolher o vasto sonho artístico de Julian Beck. Vindo das artes visuais e do círculo exclusivo de expressionistas abstratos que gravitavam em torno da galeria **Peggy Guggenheim**, Beck afirmava que o teatro deveria concluir a revolução que já tinha subvertido as outras artes: música, escultura e pintura. Ele se referia a Kandinsky e Jackson Pollock, a Picasso, Breton, Shelley, e a todo o grupo dos 'modernistas': Stein, Joyce, Cumings, Pound, Eliot e Calder. Paralelamente se desenvolviam os encontros com o universo anarquista e pacifista de Nova Iorque (Paul Goodman e Jackson Mac Low, o **Resistance Group**, os **War Resisters**, o **Catholic Worker** de Dorothy Day), e com a imprensa e a literatura libertárias (E. Armand, Godwin, Proudhon).

"Assim começava, para nós", disse Judith Malina, "uma longa viagem de pesquisa nas possibilidades revolucionárias, que influenciou profundamente as escolhas em nossos espetáculos, nos quais cada um deveria contribuir, segundo nós, para o conceito de uma sociedade livre". A utopia artística soldou-se à utopia política. Ficou imediatamente claro que não se podia ter uma revolução das formas sem perspectiva de uma mudança mais geral.

"Desejo de um teatro diferente", escrevia Julian Beck, "que valha realmente o que somos, esperança que o teatro mudará. Mas o que desejamos, de fato, é mudar a nós mesmos, mudar todos juntos, e que ao mudarmos, o mundo mude". Assim, ficou claro que a mensagem política não podia, no teatro, exprimir-se de outra forma senão pelos próprios meios do teatro: "A tarefa do teatro de vanguarda não consiste apenas em trazer uma mensagem política, mas em pesquisar novas formas; pois se o homem ver que podemos ir mais longe no palco, ele compreenderá que também podemos fazê-lo na vida, o que o encorajará a agir". A essa soma de exigências artísticas, expectativas de realizações pessoais e princípios idealistas, o Living Theatre devia responder por um teatro vivo, que correspondia, em um paradoxo apenas aparente, a uma dimensão completamente intemporal e a uma prática de desapego da existência.

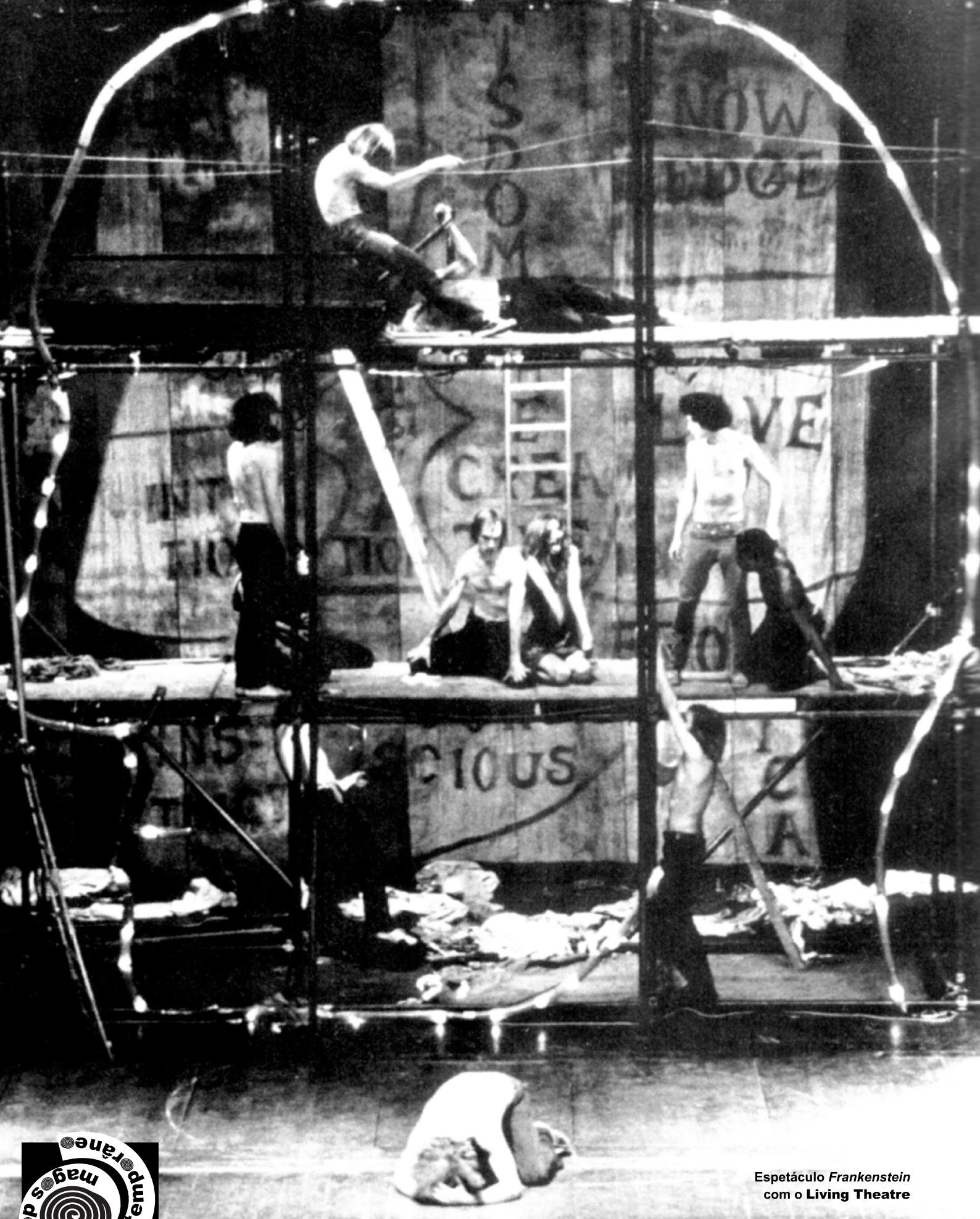
"Como podíamos trabalhar no teatro oficial quando a nossa idéia do teatro era inteiramente diferente das inépcias comerciais?" disse Judith Malina. Excetuando alguns artistas e autores interessantes, "em geral o teatro era muito estúpido; eu não podia encarar a eventualidade de nele trabalhar e, no entanto, estava claro que ele se tornaria a minha vida. Foi aí que começamos a falar da necessidade de um pequeno teatro, que pudesse funcionar fora do teatro oficial".

Através de um longo processo de aproximação rumo à utopia, o Living Theatre transformou-se pouco a pouco num 'outro' mundo: fora do sistema mercantil do espetáculo, com um repertório de textos e autores que devia formar uma 'outra' tradição, na qual pudéssemos nos reconhecer e reconhecer pontos de referências artísticas e culturais unitárias. Para o atores e espectadores, o Living Theatre representou desde os seus primeiros anos de atividade um espaço onde se podia experimentar comportamentos e cultivar valores antagonistas daqueles reconhecidos socialmente, por intermédio de uma prática inspirada pelo princípio da ação direta, de matriz anarquista. Desde o início, e ao longo se sua história, o Living Theatre aplicou esse método, dando vida a seus princípios artísticos e a suas idéias políticas em suas próprias ações, de maneira exemplar e imediata. A proposta do grupo era fazer um teatro dinâmico, que montasse várias peças simultaneamente, mudando o programa cada noite, mas levando sempre peças contemporâneas, capazes de despertar o público e não apenas entretê-lo. Na filosofia do Living, tudo o que é convencional, no caso o conforto material, mental e moral, significa a paralisação e a consequente morte da consciência. Em contraposição ao teatro comercial e ameno da Broadway, destinado à auto-satisfação do autor, ator e espectador, o grupo propunha um verdadeiro teatro de choque.

São feitas várias tentativas para realizar o projeto do Living. Por falta de condições, o casal resolve instalar o teatro no seu próprio apartamento, em Nova Iorque. Estréiam com quatro peças: de Paul Goodman (sociólogo e escritor americano anarquista), de Gertrude Stein, Bertolt Brecht e Garcia Lorca. Entre o primeiro espetáculo, realizado em 1951 até 1963, o Living, assumindo sua proposta ´anarquista´, montou em Nova Iorque 22 peças, entre elas: *Doctor Faustus Lights the Lights* (de Gertrude Stein), *Desire Trapped by the Tail* (de Picasso); *Ubu Rei* (de Jarry); *Many Loves* (de William Carlos Williams); *The Connection* (de Jack Gelber) e *The Brig* (de Kenneth Brown). Além da representações teatrais, o Living faz leituras públicas de poesias (com o poeta Dylan Thomas); organiza concertos (com a colaboração do compositor de vanguarda John Cage); realiza 'happenings' e filmes; e participa ativamente de manifestações políticas.

Judith Malina e Julian Beck
na prisão do DOPS no Brasil em julho de 1971

Schechnner, que os acompanhou de perto analisa sua situação: "Estavam destinados a levar ao teatro a renovação das artes que a **New York School** trouxe à pintura, Goodman ao pensamento social e Williams à poesia." Em 1955, através de seu amigo Jackson MacLow, se interessam ativamente pela política: participam do Movimento da Paz, em ações anárquicas contra a guerra, protesto contra as experiências nucleares e as leis e sistemas que consideravam opressivos. Arte e política e em consequência julgamentos e prisões. Seu último teatro americano, o **14th Street**. Em 1958, o livro de Artaud os radicaliza e compreendem que o futuro do teatro não está na literatura e sim na ação. A consequência do contágio será *The Connection*, de Jack Gelber. Com esta



Espetáculo *Frankenstein*
com o **Living Theatre**

obra, o Living é convidado ao Teatro das Nações de Paris, obtendo o 'Gran Prix'. Êxito definitivo e com o êxito se balanceia sua economia, pois os gastos se multiplicam. Em 1962, Julian Beck compreende que "estamos na terrível situação de sermos destruídos por nosso próprio êxito". O golpe final lhes chega com *The Brig*, de Kenneth H. Brown, em 1963, quando por dívidas – 50.000 dólares – os agentes da Fazenda ocupam o teatro. Se impunha o exílio.

A partir daí realizaram espetáculos que pertencem à grande história do teatro, como *Mysteries and Smaller Pieces*, *Frankenstein*, *Antígona*, nos quais o envolvimento do público significou cada vez mais a necessidade de se usar o teatro para criar uma situação real, até o escândalo-sucesso de *Paradise Now*, esta estreada no Festival de Avignon de 1968, onde tiveram sérias dificuldades para representá-la gratuitamente nas ruas. Era um espetáculo sobre e de liberação, uma viagem espiritual e política em direção à revolução anarquista não violenta. Por esse motivo, Beck decidiu a retirada do grupo: "Chegou para nós o momento de renunciar a servir aos que pretendem que o conhecimento e a possessão da arte pertencem exclusivamente aos que podem pagar, aos que desejam manter o povo na escuridão, aos que trabalham para que o poder pertença a uma elite, aos que desejam controlar a vida do artista e das demais pessoas."

Em *Paradise Now*, a improvisação, base do espetáculo, está estruturada segundo um mapa que partindo do princípio masculino e feminino das religiões orientais, se desdobra simbolicamente nas cores do espectro: da cor negra ao branco da harmonia universal. Tanto os atores como o público, se este decide participar, devem percorrer oito distâncias paralelas ao espectro, que significam as revoluções culturais que apóiam a ascensão para a 'transformação'. Da multiplicidade à unidade. Transformar as forças do mal em forças do bem. O tema é a revolução. O texto, quando muito, preenche duas páginas. Frases curtas que, repetidas em ladainha envolvente, formam o substrato ideológico imediato, sempre coincidente com a levitação mística para o transe ou unificação.

Ser revolucionário é girar a roda.
Ser livre é estar livre da violência.
Ser livre é estar livre do Estado.

Era maio de sessenta e oito. Teatro e vida. "Fazer uma peça", disse um dos componentes do Living, "chamada *Paraíso Agora*, num mundo que representava a peça chamada 'Inferno', é um ato revolucionário".

A história do Living Theatre é aquela de uma 'comunidade teatral itinerante', que na parte central dessa atividade fez-se 'comuna anarquista'; "uma unidade programadora, um método de vida à margem, fora do centro restrito" como explicou Julian Beck.

A conquista de uma dimensão comunitária correspondente à prática artística da criação coletiva e, assim, ao questionamento dos papéis e das relações tradicionais do teatro (a posição autoritária do diretor e aquela, funcional, do ator, a divisão das tarefas e das estruturas hierárquicas) foi um constante objetivo dos fundadores do Living Theatre desde o início dos anos 60, quando o grupo organizou a greve geral pela paz, e que Judith e Julian inspiraram-se na idéia e na prática comunitária do **Catholic Worker** de Dorothy Day e do modelo de organização social descrito por Paul e Percival Goodman em *Communitas*. Parecia-lhes que era possível aplicar modelos análogos de vida em comum no interior da *troupe*.

Foi então que eles propuseram, pela primeira vez, tornar-se uma comunidade teatral, proposição que foi rejeitada pelos atores e que só se revelou realizável algum tempo depois, em 1967-1968, anos de exílio e nomadismo, quando o grupo compreendeu a utilidade de construir uma estrutura de apoio mútuo, coletivo de vida e de trabalho fundado sobre os princípios da partilha e da responsabilidade do individual. Em 1970, convidados por artistas brasileiros, o grupo chegou no Brasil para levar às extremas consequências este modo de viver o teatro. No Brasil, começa um ciclo de criações coletivas para intervenções nas ruas, nas fábricas, nos manicômios etc, o ciclo *O Legado de Caim* (fazem parte dele, por exemplo, *Sete Meditações sobre o Sadomasoquismo Político, Os Seis Atos Públicos para transformar a Violência em Concórdia*, *A Torre do Dinheiro* e muitos outros), cento e cinquenta peças separadas que tratam sobre as diferentes funções da cidade. Concebidas para serem representadas para as pessoas pobres em bancos, fábricas, praças e salões de bailes. As peças tratavam sobre a escravidão do homem pelo homem e suas mais variadas manifestações, apesar de que, como é próprio do Living, o texto servia apenas como base referencial. Uma das peças terminava cozinhando uma enorme torta com o desenho de uma nota de um cruzeiro sobre ela, que foi comida por todos os assistentes. Outro espetáculo realizado no Brasil foi *Visões, Rituais e Transformações*. Começava com longas procissões de atores e uns cinquenta estudantes de teatro, aos quais o Living dava aula. A procissão ia por diversas ruas convergentes à praça central do Embu, cidade onde se apresentou. Caminhavam devagar, fazendo às vezes, um rítmico estalido de látego. Levavam uma hora e meia no percurso. Ao chegar à praça, duas mil pessoas os esperavam. Tomavam posições em diversos pontos e representavam cenas com temas: propriedade, guerra, Estado, amor escravizado, morte... Cenas sem palavras, nas quais o alento mágico de Artaud cobrava forças. Rito e repetição. Ao final, os atores, atados, esperavam que o público os socorresse. Se isto acontecia, todos se irmanavam em um coro musical. Em 1971, toda a tribo do Living Theatre foi detida e encarcerada por 72 dias pelo Departamento de Ordem Política e Social de Belo Horizonte. Foram acusados de instigar atividades subversivas, a mesma acusação que os levou à prisão 12 vezes nos Estados Unidos, Europa e América do Sul. De sua cela no Brasil, Julian Beck continuou enviando mensagens a todos aqueles que quisessem escutá-lo: "A situação aqui é crítica, como em todas as partes. Existe uma visão apocalíptica, conforme se chega próximo ao ano 2000. As expectativas de vida aqui não são muito altas, os índices de natalidade são. Emergência no céu. Nos barracos, nos cinturões dos militares que estrangulam tudo. No arco-íris flutuante, o esforço do arco-íris, o movimento do arco-íris, a chegada de muitas flores. Branco brilhante, países escuros, tempos escuros, também tempo de beleza. Beleza que realça a vida, mas não detém a emergência, a perda rápida de sangue. Feridas que explodem, estrelas que explodem." Neste caso, em particular, a tribo do Living Theatre foi colocada em liberdade depois de um forte protesto da comunidade artística internacional, que incluía pessoas como Salvador Dali, John Lennon e Yoko Ono. No entanto, a vida dos membros do Living Theatre, e especialmente as de Beck e Malina, continuou sendo errática, em uma busca permanente dos caminhos do coração.

Depois de seu giro pelo Brasil, a companhia criou uma peça extraordinária intitulada *Seven Meditations on Political Sadomasochism* (Sete Meditações sobre o Sadomasoquismo Político), uma obra que aliava o teatro com o movimento da Anistia Internacional para libertar prisioneiros políticos. No início dos anos 70, com o propósito de ser mais participativa nas comunidades com as quais trabalhava, a companhia fixou residência em Pittsburg e um pouco depois em Brooklyn. Na metade da década de 70, regressaram à Europa, de sua base em Roma, constantemente, fizeram giros por todo o continente. Representa nos teatros *Prometheus* e a segunda montagem de *Antígona*, *O Homem-Massa* baseado em Toller, *The Yellow Methuselah* baseado em Shaw e Kandinski, *The Archeology of Sleep*, de próprio Beck.

O auto-exílio dos Estados Unidos durou até 1983, quando o Living Theatre finalmente regressou a Nova Iorque. Dois anos depois, em setembro de 1985, Julian Beck morreu de câncer. Sem dúvida, seu espírito indomável continua sua luta para criar o paraíso terrestre, agora e sempre. Uma de suas meditações, escrita em sua cela no Brasil resume a luta e a sua

visão: "Para estabelecer nossa identidade como pessoas temos que destruir o mundo cheio de ódio nacionalista, no qual estamos separados uns dos outros. Unificação. Vamos de uma terra a outra, não de "país em país", para recriar nossa identidade como pessoas, pois a santidade esta entre a gente e nunca entre as nações."

Em 1986, Judith Malina, com a ajuda de seu filho Garrick e de outros membros da companhia produziu *Retrospectiva do Living Theatre*, uma serie de 223 cenas de tantas diferentes produções da companhia. Mais recentemente, a companhia abriu seu novo teatro na 21th Clinton Street, em Nova Iorque, apresentando *The Brig*. Eles também continuam a apresentar *NO SIR!*, uma peça de teatro para a rua contra o recrutamento militar. O Living Theatre produziu, até esta data, mais de 70 trabalhos em seus mais de 50 anos de historia e representou suas obras em 8 idiomas em 24 países diferentes. De fato, os espetáculos e as intervenções de rua do Living representam um momento de reconhecimento coletivo em torno de valores partilhados. A dimensão comunitária do grupo, com sua prática viva, faz sentir a utopia mais vizinha e realizável.

O grupo **Living Theatre** antes de deixar a França

De suas terras virgens, o Living continua a procurar 'novas formas' de expressão e comunicação, sempre com os meios e as prerrogativas do teatro. Hoje sabemos que o que fez o Living, nos anos em que se dizia que ele tinha abandonado o teatro pela política, era a ação política a cem por cento e teatro a cem por cento. Sabemos que os espectadores não participavam menos de uma experiência política do que de um evento teatral. Judith Malina fala da necessidade, nos anos de 1950, de "dourar a pílula" de sua mensagem, porque parecia então que a arte e a política não podiam viver juntas, que a política não podia senão instrumentalizar o meio artístico e transformá-lo em propaganda. Hoje esse dogma desmoronou, e parece assegurado que o teatro contém a política entre seus valores. A revolução teatral dos anos 70 demonstrou que a experiência cênica não é feita só de espetáculos, que o processo de criação artística está estreitamente ligado ao modo de vida, no exterior como no interior do teatro. Agora o sabemos: tudo isso se tornou um elemento indispensável de cultura teatral. Mas houve antes o Living, que a um certo ponto, pôs-se a fazer algo que não se parecia nem com o teatro nem com a política, algo de identidade misteriosa, porque fruto de uma transformação, de uma alquimia que consistia em traduzir em termos de técnica teatral e organização da *troupe* princípios e modelos de comportamento maturados em locais de reflexão política e filosófica.

A contemporaneidade buscada pelo Living (sua dimensão viva) nunca se definiu como tal em relação ao existente (e ainda menos em relação a uma idéia de vanguarda teatral), mas sim em relação ao potencial, ainda a explorar, dos próprios meios de teatro. É por isso que o Living continuou sempre a se questionar, sem se deter nas posições alcançadas, e interrogando-se quanto ao passo seguinte. E é por isso que cada espetáculo, de um certo

modo, colocou-se como 'o último', como última experiência, capaz de conter todas as possibilidades do processo de experimentação percorrido, e por consequência, de destruir seus pressupostos. São assim os próprios sucessos das peças que marcaram as reviravoltas em relação aos percursos que os tinham preparado, impondo novas orientações às pesquisas seguintes. Isso fez falar de ecletismo a propósito do Living e, sobretudo, conduziu a dividir sua história em fases, em épocas: teatro de poesia, teatro da crueldade, teatro no teatro. Judith Malina nunca aceitou essas definições. A delimitação em épocas tende a não explicar a revolução do Living senão no interior de sua própria história: uma aventura de estilos, uma série de adaptações em relação à fase precedente, quando na realidade, tratava-se de encontrar novas configurações, inéditas para o teatro em seu conjunto, sempre com os meios do teatro e sempre para responder às mesmas questões fundamentais: a ruptura da forma fictícia no teatro, a relação ator-espectador, a criação coletiva. O teatro do Living não entendia aderir ao presente (e parece paradoxal dizê-lo, de tanto que ele envolveu-se com as mil histórias de seu meio século, ao qual soube oferecer tantos símbolos), mas propor novas possibilidades de interpretação do presente. E seus espetáculos não queriam apresentar uma adaptação formal, ligada aos gostos, às modas e às tendências da época, mas desejavam sugerir ao teatro configurações inauditas.

O inaudito era exatamente a experiência que os espectadores dos *Seis atos públicos* ou das *Sete meditações* vivenciaram em meados dos anos 70, mas igualmente aquela vivida, na década precedente, pelos espectadores de *The Brig* ou de *Antígona,* com a única diferença que, então, os territórios dos espetáculos eram mais reconhecíveis como sendo teatrais.

Julian Beck parecia ter uma consciência visionária dessa dimensão póstuma no último período de sua vida. Em 20 de agosto de 1985, aproximadamente um mês antes de morrer, ele escrevia: "Assim como o trabalho de Stein, de Kandinsky, de Joyce não foi superado em nosso tempo – superado enquanto experimentação – não é necessário que *Mysteries, Paradise Now, Six Public Acts,* o trabalho de Wilson e de Foreman sejam superados. O que falta é apenas o meio de dizer o que os anjos sempre disseram, mas mesmo para eles foi difícil de fazer-se compreender".

Eis a significação da perspectiva definitiva, última, dos espetáculos do Living que foram tantas reviravoltas no percurso artístico do grupo. Espetáculos que esgotam o espaço de experiências que os precediam, porque eles o contêm e restituem o processo, transformado em resultado artístico. Espetáculos 'não superados' – enquanto experimentações, enquanto momento de chegada de certos percursos de investigação que o teatro, em consequência, não teria mais tido razões de seguir.

Daí a idéia de teatro de repertório, que o Living sempre buscou realizar: repertório de espetáculos 'não-superados', nesse sentido que eles nada têm com as modas, os estilos, as estéticas, os debates da época.

Judith Malina e Julian Beck em *Antígona*, 1968

Referências Bibliográficas
VALENTIN, Cristina. **O Living Theatre e a Cultura Libertária. Arte e Anarquismo.** Editora Imaginário, 2001.
CRUCIANI e FALLETTI. **Teatro de Rua.** Editora Hucitec, 1998.
MIRALLES, Alberto. **Novos Rumos do Teatro.** Salvat Editora do Brasil, 1979.

LEI DE FOMENTO ESPERA

CONEXÃO CONEXÃO CONEXÃO

Cena 1 - Porto Alegre 40 Graus. Deborah Finocchiaro se apresenta em um Teatro Bruno Kiefer, da Casa de Cultura Mario Quintana, com ar condicionado estragado. Todas as noites pede desculpas, pelo descaso, depois dos aplausos. Miguel Ramos mostra sua peça no mesmo local e quase desmaia no palco de tanto passar calor. Zé Victor Castiel bota a boca no trombone e diz que os teatros mantidos pelo Estado não serão mais solicitados para a mostra Porto Verão Alegre.

Cena 2 - A obra do Teatro Renascença, prevista para o verão de 2008, não acontece, e a resposta vem pelo céu semanas depois, quando começa a chover dentro de todo o Centro Municipal de Cultura, inviabilizando as apresentações. Deborah Finocchiaro, novamente ela, não consegue realizar a última apresentação de seu espetáculo novo e é obrigada a devolver meia casa de ingressos vendidos antecipadamente. Semanas depois a peça *Babel Genet* também cancela sua última apresentação. No Teatro de Câmara Túlio Piva, outro espaço municipal, a estréia de *Xirê das Águas*, do **Grupo Gente Falante**, é adiada pelos mesmos motivos.

Cena 3 - O **Depósito de Teatro** fecha as portas de sua segunda sede, porque uma produtora ladrona levantou a verba do grupo. O projeto do grupo era ambicioso, pretendia fazer a inclusão cultural e social em um bairro violento, marcado pelo mais cruel dos submundos, a prostituição infantil. O espaço foi todo reformado depois de intensa campanha de arrecadação de recursos e espetáculos nacionais relevantes se apresentaram por lá durante o pouco tempo em que ficou aberto. Apenas 11 meses.

Cena 4 - Os grupos de teatro que ocupam dois pavilhões dos prédios históricos do Hospital Psiquiátrico São Pedro decidem chamar a imprensa para comunicar que temem ser expulsos a qualquer momento do território cultural que ocupam desde 2001. A Secretaria de Estado da Cultura não renovou sua cedência. Para piorar, a direção do hospital proíbe a entrada dos jornalistas no local. A atitude foi vista como comédia por uma parte da imprensa, por outra, como resquício da ditadura.

Cena 5 - A continuidades dos cursos ligados às artes cênicas, da UERGS - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, está ameaçada em Montenegro (na FUNDARTE), porque não realizam vestibular há três anos. Os alunos atuais são todos praticamente formandos e os professores correm o risco de não ter mais para quem dar aulas em 2009.

Espetáculo *O Auto da Compadecida* com o **Depósito de Teatro**

Cena 6 - Críticas sobre a inexistência de uma política cultural dos órgãos públicos surgem por todos os lados, na imprensa escrita, falada e principalmente, na internet. Jornais recebem e-mails semanalmente de pessoas pedindo reportagens e apontando falhas. Alguns leitores pedem sigilo de seus nomes, outros se manifestam sob pseudônimos. Mas uma crítica publicada em um

POR BOA VONTADE

Helio Barcellos Jr.*

jornal diário provoca uma reação, típica de resquício da ditadura. Uma pseudo-autoridade telefona para o proprietário do veículo para se queixar do conteúdo da matéria. Ou seja, não fez nada e ainda quer receber elogio.

Cena 7 - Tem gente que acha que não é verdade, mas basta dar uma olhada nas listas de elencos das peças em cartaz na cidade de São Paulo para confirmar que um novo movimento de evasão tende a se concretizar. Não são poucos os atores, recém-formados na faculdade, que fizeram apenas duas ou três peças em Porto Alegre e que conseguiram abrir brechas nos grupos teatrais de lá.

Pelo menos mais meia dúzia de situações parecidas poderiam ser enumeradas em detalhes, e a última é a nova ameaça de interdição do Centro Cenotécnico (local em que grupos ensaiam e constroem seus cenários), demonstrando que não foi tão fácil assim atuar e dançar nos teatros e nas ruas de Porto Alegre em 2008. Mas existe uma saída e ela foi elaborada pelos próprios artistas. Frente à quase inexistência de políticas públicas para a cultura, Porto Alegre conta há três anos e meio com uma proposta de Lei de Fomento, na ordem do dia, pronta para ser votada na Câmara de Vereadores. Ela espera apenas que o prefeito reeleito José Fogaça declare que a matéria é "urgente, urgentíssima".

A atuadora Tânia Farias, da **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**, destaca que a regional gaúcha da Rede Redemoinho é atualmente o Movimento que cuida da manutenção da visibilidade da Lei de Fomento. Ela lembra que trouxe uma cópia da Lei de Fomento da cidade São Paulo quando viajou até lá em 2004. Ela notou que o Movimento contra a Barbárie, realizado pela classe teatral paulistana, conseguiu convencer a sociedade de sua importância e observou que a lei vinha sendo amplamente divulgada pelos setores de interesse cultural.

Logo depois, vários artistas da cena porto-alegrense começaram a se reunir em 2004 para conversar sobre isso. A questão da importância de um território cultural para o desenvolvimento das atividades dos grupos também entrou na pauta das discussões, como lembra Tânia, e o grupo chegou a criar um projeto de ocupação dos depósitos desativados da empresa Corlac, enviado ao então vice-governador, o crítico teatral Antonio Hohlfeldt, mas que não respondeu à proposição.

Tânia se recorda também que os encontros incharam e provocaram o surgimento do Movimento de Grupos de Investigação Cênica de Porto Alegre, um pouco antes do Ói Nóis e de outros grupos gaúchos passarem a se envolver com a então recém criada Rede Redemoinho, que surgiu em Belo Horizonte, na sede do grupo **Galpão**, pleiteando uma Lei de Fomento similar a nível federal, uma vez que não reconhece a Lei Rouanet como atendente de suas necessidades.

Bem, não é preciso ser nenhum gênio para concluir que a implantação da lei de fomento tiraria Porto Alegre do atraso em que se encontra em relação a outros centros de produção cultural, pois cidades como São Paulo, Curitiba, Londrina, João Pessoa e Caxias do Sul possuem dispositivos bem mais contemporâneos para garantir a continuidade de seu fazer artístico. A Lei de Fomento também ajudaria a minimizar a carência da atual situação dos demais dispositivos ligados ao setor, como toda a confusão em relação às denúncias de fraudes da Lei de Incentivo do Estado (LIC), lei que, a grosso modo, adora incentivar eventos que aparentemente são megas, mas que sofrem de baixo impacto ou de valor artístico nulo.

Atualmente, o único que continua funcionando é o Fumproarte, financiamento da Prefeitura que se especializou em atrasar o repasse de verbas e de diminuir o valor dos cachês, estes praticamente simbólicos, solicitados pelas produções. Não atende e nunca chegou perto de atender à demanda solicitada.

Teria também o prêmio IEACEN (Instituto Estadual de Artes Cênicas), mas trata-se de um concurso praticamente extinto, que deveria ser anual, mas não é realizado pela Secretaria de Estado da Cultura há pelo menos seis anos. Depois da gestão de Roque Jacoby, seu sucessor Victor Hugo até lançou um novo edital, mas ao tomar posse, o mandato de Mônica Leal encarregou-se de anular o processo e de comunicar que o prêmio não seria realizado durante o mandato da governadora Yeda Crusius. Ou seja, uma nulidade é substituída por outra e a vida passa como se nada de grave estivesse acontecendo.

Esta dificuldade de lidar com as questões relacionadas à sua própria cultura, talvez esteja ligada ao fato de que a sociedade gaúcha não considere o ofício do artista como um trabalho. No passado, até mesmo muitos artistas de Porto Alegre acreditavam que ser ator ou bailarino era uma função a ser exercida nas horas vagas, um hobby, uma atividade para ser exercida depois do emprego 'oficial' ou até mesmo uma terapia. Mas este panorama ilustra um passado longínquo, que se modificou radicalmente no começo dos anos 1980.

Faz tempo que *Bailei na Curva* estourou, a peça gaúcha mais vista de todos os tempos, de Júlio Conte. Seu sucesso pode até ter influenciado, mas a verdade é que naquele tempo muita gente começou a investir sua vida nas artes cênicas por acreditar que poderia fazer do teatro sua profissão. Muitos passaram a viver e continuam vivendo de teatro, ainda que muitas vezes aos solavancos, trancos e barrancos.

O mais lamentável que é esta transformação nunca foi devidamente reconhecida, nem mesmo depois de 15 anos de realização de um festival de teatro de grande porte como o Porto Alegre em Cena. O tratamento, a grosso modo, dado por autoridades e gestores em geral, continua o mesmo de sempre. Artistas com mais de 40 anos na cara e com mais de 20 anos de carreira continuam ouvindo falas como "esses rapazes precisam ter mais paciência", "são rebeldes juvenis", "jovens idealistas" ou "teatreiros que precisam de uma força", enfim, reiterações de adjetivações pejorativas que apenas disfarçam má vontade ou falta de conhecimento de causa.

Em junho deste ano, a regional gaúcha do REDEMOINHO (Movimento Brasileiro de Espaços de Compartilhamento, Criação e Pesquisa Cênica), formada por **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, Cia Teatro di Stravaganza, Oigalê – Cooperativa de Artistas Teatrais, Povo da Rua e Grupo dos Cinco**, realizou um fórum para dar continuidade aos debates sobre a necessidade de políticas públicas, enfocando o projeto de lei que institui o Programa Municipal de Fomento ao Teatro e Dança para a cidade de Porto Alegre.

As discussões, começaram em 2004, quando Tânia Farias (do **Ói Nóis**), Alexandre Vargas (do **Falos & Stercus**), Alessandra Carvalho (do **Povo da Rua**), Carlota Albuquerque (**Terpsí Teatro de Dança**) e Vera Parenza (do **Oigalê**) passaram a se reunir com o objetivo de elaborar a lei. É Alessandra quem lembra que o grupo pretendia deixar tudo pronto para entregá-la ao próximo prefeito eleito e assinala que, dentre as várias que pesquisaram, acabaram mais inspirados pela lei da cidade de São Paulo. Foram momentos raros, criadores de diferentes coletivos e propostas estéticas reunidos na mesma mesa em prol de um bem comum.

Conforme o texto da lei, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro e Dança tem como finalidade apoiar a manutenção e a criação de projetos de trabalho continuado em pesquisa de linguagem e produção cênica, visando não apenas o desenvolvimento desses trabalhos, mas o melhor acesso da população aos mesmos. Para sua realização, a lei também indica "que serão selecionados, no máximo,

20 projetos por ano, podendo vincular-se e receber recursos provenientes de fundos municipais existentes ou a serem criados". Ou seja, cai imediatamente por terra a teoria de alguns detratores da lei, que julgaram que os grupos queriam receber verba para realizar viagens intermináveis relacionadas a pesquisas sobre seu próprio umbigo.

O grupo cresceu e gerou o Movimento de Grupos de Investigação Cênica de Porto Alegre, formado por quase duas dezenas de grupos: **Ameixa Fúcsia, Corpo Estranho, Cia Teatro Di Stravaganza, Cia Terpsí –Teatro de Dança, Depósito de Teatro, Falos & Stercus, Firuliche, Gente Falante – Teatro de Bonecos, Grupo dos Cinco, Lumbra, Oigalê – Cooperativa de Artistas Teatrais, Os Enganadores, Povo da Rua-Teatro de Grupo, Teatro Íntimo – Núcleo de Experimentos e Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz**.

O projeto criado por eles também esclarece que as práticas dramatúrgicas ou cênicas não se aplicam à pesquisa teórica restrita à elaboração de ensaios, teses, monografias e semelhantes, com exceção daquela que se integra organicamente ao projeto artístico. Mais do que isso, o projeto entende que 'núcleo artístico' é um grupo cooperativado de artistas que constitui uma base organizativa com caráter de continuidade e de comprovada experiência e trajetória na produção cênica.

Espetáculo *O Beijo no Asafalto* com o Depósito de Teatro

Muitos dos grupos que integraram o movimento foram também os primeiros ocupantes do projeto Usina das Artes, lançado pelo diretor e produtor teatral Caco Coelho no dia 26 de março de 2005. O projeto, da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, que existe há três anos e meio, destinou quase todas as áreas do Centro Cultural Usina do Gasômetro para uso das atividades dos coletivos de teatro e dança de Porto Alegre.

Na noite de estréia, todos os envolvidos apresentaram peças teatrais e performances, enquanto que o público realizava um cortejo pelos espaços da Usina. Ao final, ainda que à revelia da maioria, que passou a considerar a ação planejada como uma atitude precipitada, cumpriu-se o previsto: o ator Alexandre Vargas (do **Falos**) entregou uma cópia do documento ao prefeito José Fogaça.

Em junho de 2005 no **Teatro do Museu do Trabalho**, o grupo lançou o manifesto Arte Contra a Barbaridade, composto por uma maratona de duas semanas de apresentações artísticas e por um painel realizado no **Teatro do Museu do Trabalho**, quando a então vereadora, hoje deputada federal Manoela D´Ávila se comprometeu a apresentar o projeto-de-lei na Câmara de Vereadores.

O convite à população a tomar parte na discussão acabou provocando uma passeata, semanas depois, que culminou com a invasão das Secretarias de Cultura, onde mais de uma centena de artistas se deitaram literalmente no chão para dormir, com despertadores na mão, metáfora reivindicatória de política cultural, sugerindo que os gestores públicos acordem de seu sono eterno.

Em três de agosto de 2006, a realização de uma reunião pública comemorativa ao dez anos da LIC, provocou outro manifesto do Movimento. Ao declarar que não reconhece o sistema LIC, o documento explica, de forma contundente, mas bastante lúcida, que ela serve "apenas para os empresários, que fazem marketing utilizando verba pública", uma vez que a lei é fundada na isenção fiscal, ou seja, o empresário deixa de pagar imposto e tem o poder de decidir qual o 'produto cultural' fará a propaganda da sua empresa.

"Em segundo lugar, para os grandes produtores culturais, que promovem megaeventos (tirando o "e", fica vento) geralmente trazendo artistas ligados à grande mídia e cobrando ingressos caríssimos, ou seja, a população paga duas vezes, uma no imposto, outra para adquirir o produto cultural", acrescenta o texto.

A presença do projeto de fomento na Câmara de Vereadores transformou-se em uma verdadeira via-crúcis, uma prova de fogo para testar a paciência e a resistência do cidadão. A atriz Alessandra Carvalho (do **Povo da Rua**) lembra que o projeto passou por todas as comissões (jurídica, direito humanos, educação e cultural, orçamento, etc), às vezes barrava e retornava depois de receber as alterações necessárias para se capacitar a entrar na ordem do dia. Como explica Alessandra, o problema é que, depois da entrada em recesso sem votar a matéria, tornou-se necessário repetir todos os procedimentos e a burocracia a cada ano iniciado.

Depois que a deputada Manoela trocou Porto Alegre por Brasília, ela transmitiu o projeto para a vereadora Maristela Maffei, mas a verdade é que não há quem defenda o projeto de fato na Câmara, a não ser a vontade e a persistência dos próprios artistas. Em outra atividade do Movimento, a atriz Sandra Possani (do **Depósito de Teatro**), por exemplo, fez uma defesa da lei em uma das sessões legislativas. No entanto, o grupo também aprendeu que estar na ordem do dia não é garantia de coisa alguma, que o mais provável é que ele seja votado somente no dia em que algum político da situação considere-a como prioritária.

Manifestações em contrário, estas, sim, foram realizadas no legislativo pela vereadora Margarete Moraes, justamente da representante do edil mais próxima da cultura da cidade. Ela declarou que a considerava desnecessária, julgando que o Fumproarte atendia a demanda da cultura de Porto Alegre e achando um absurdo criar lei que destine financiamento apenas para o teatro e para a dança. Ora, pois!

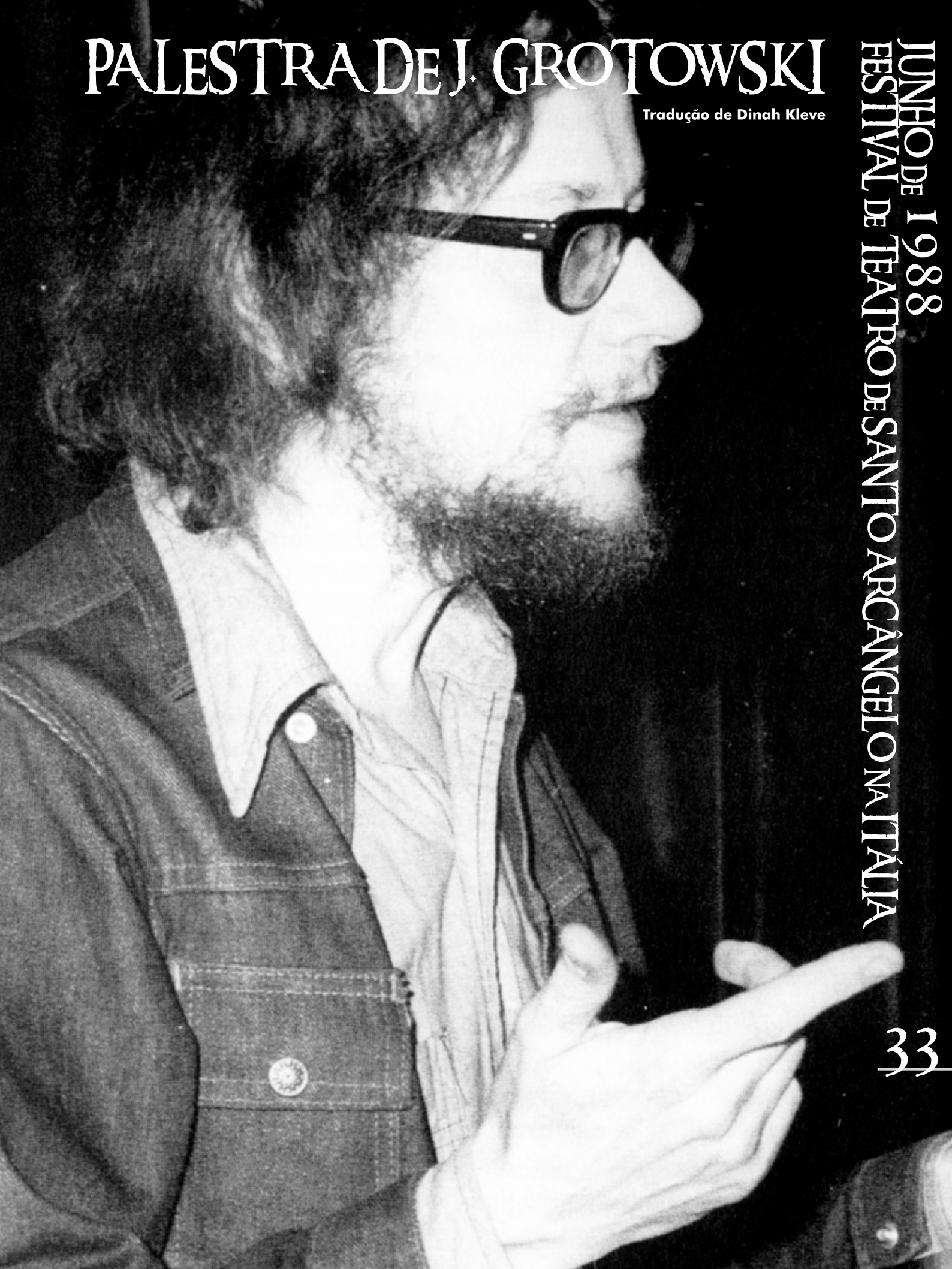
Como já foi escrito antes, não atende nem do teatro, nem da dança, nem das artes plásticas, nem da literatura, nem do hip hop, nem da capoeira, nem do cinema, pois nem 30% dos projetos inscritos conseguem ser aprovados. Funciona, sim, para evitar a extinção completa destes setores. E a verdade é que sempre foi assim. Sobre a questão do 'absurdo' do limite, a própria Alessandra disse à vereadora: "Cada um luta pelo seu pão, quem tem que lutar por todos são os vereadores".

A situação atual do Programa Municipal de Fomento ao Teatro e Dança é a seguinte: "O que está na Câmara hoje é o esqueleto de tudo o que foi discutido, aprendemos que detalhes como cifras são ilegais e ficam para depois, para as emendas", destaca Alessandra Carvalho. Antes da (re)eleição, o prefeito José Fogaça demonstrou-se favorável à Lei de Fomento e a subsecretária de Cultura, Ana Fagundes, tem recebido o Movimento Redemoinho para conversar. Nos bastidores, algumas vozes acreditam que a possibilidade de que ela venha a ser votada e sancionada é concreta. Enfim, não nos faria mal algum constatar que este texto chegue ao seu final com um vaticínio: ele rapidamente se tornou completamente datado.

*__Hélio Barcellos Jr.__ é jornalista e dramaturgo.

PALESTRA DE J. GROTOWSKI

Tradução de Dinah Kleve



JUNHO DE 1988
FESTIVAL DE TEATRO DE SANTO ARCÂNGELO NA ITÁLIA

Perguntaram-me se seria possível publicar este discurso. Agora observem, a coisa não nasceu, o discurso ainda não foi parido e se fala em publicá-lo. Este é o mundo de hoje. É o mundo onde tudo é abortado. Se ajuda as coisas a saírem, "porque senão nascem mortas", (a serem distribuídas). É uma das definições mais importantes de nossa época, a época do aborto, e com uma vontade cada vez maior de dividir os valores com os outros para dar acesso às pessoas, tornar as coisas visíveis, todo o modo como funciona a mídia de hoje é a de fazer as coisas aparecerem cedo demais. Outra coisa é que tudo se torna 'insincero'. Quer dizer, eu devo falar a vocês, mas se em minha mente tenho a imagem de que devo publicar isso, eu utilizo vocês para fazer um bom texto para publicar. Por acaso, é a mesma coisa fazer um bom texto para publicação e falar a vocês? Não, não é a mesma coisa, é uma coisa completamente diferente. Este é um aspecto do mundo de hoje: tudo deve ser utilizado em função de um outro objetivo. Aparentemente se faz um encontro com as pessoas, mas em verdade se pensa em como publicar um texto, etc. ... Imagino que para muitas pessoas até hoje, isso não seja nem mais claro como problema, porque nasceram, foram educados e formados nesta civilização. Mas para as pessoas sensíveis é fundamental descobrir qual é o perigo desta civilização, senão serão comidos por ela, serão mal digeridos e evacuados. Se diz que o direito de funcionar deve ser aplicado ao teatro. Se diz constantemente esta estupidez. Se diz que, por exemplo, em países desenvolvidos como os EUA, isto está plenamente em marcha. É verdade, isto está plenamente em marcha, mas na prática o teatro como '*Ensamble artística*', lá não existe mais. Existe o mercado, isto é verdade. Agora eu vou lhes contar o que é o mercado para atores. Vocês devem considerar profissionalmente os atores. Não existem *Ensambles*, não existem grupos, existe um produtor. O produtor decide, por exemplo, que se mostrará uma peça de Shakespeare. Encontra-se um diretor, se faz evidentemente diversos encontros com diversos candidatos e se escolhe o diretor. Agora o produtor e o diretor procuram o *casting director*. Agora, quem é o *casting director*? É um especialista que decide quem deve representar o que. Quem deve representar Otelo, Desdêmona, quem deve fazer Iago. Agora, o *casting director* começa os testes. Os atores se unem como num grande mercado prostitutas. É muito triste. Estas pessoas estão realmente condenadas a submeter-se a uma série de manipulações cênicas para fingir ser o melhor Otelo. É preciso mostrar a musculatura, as qualidades de voz, o charme.

Mas o que é isso, uma queixa?... Há um nível muito mais baixo. Os atores têm de fazer isso, porque não tem nenhuma outra possibilidade de trabalho artístico. Agora o *casting director* seleciona, por exemplo, cinco candidatos para Otelo, três para Desdêmona, etc... e depois o diretor com o produtor, ou às vezes sozinho se é de grande confiança do produtor, decide: agora será 'esse' entre os cinco candidatos que fará Otelo. Muito frequentemente os atores nem mesmo se conhecem um ao outro. 'Recebem' um período longo ou breve para os ensaios. O que quer dizer longo? Cinco/seis semanas é longo. Normalmente são três semanas. Estréiam, representam. E as pessoas compram ingressos muito caros e está tudo bem, o público vem. Agora se apresentam muitos problemas: é possível um trabalho artístico neste quadro? Penso que não.

O teatro, pelo menos o do tempo de Stanislavsky, é considerado a arte criativa coletiva, onde há uma série de conhecimentos recíprocos das pessoas e onde os ensaios servem para uma pesquisa de como é possível fazer um espetáculo. Mas se as pessoas são escolhidas como uma indústria (a propósito, nos EUA se usa esta palavra também para teatro: indústria), não há nenhuma necessidade de procurar uma visão artística e não há tempo. Os atores devem vender aquilo que já têm e conhecem. Quer dizer que devem vender suas qualidades corporais, sensuais e certas capacidades técnicas que frequentemente são outras (lá nos EUA), e podemos dizer que não devem fazer crescer a floresta, mas cortá-la, devastá-la. Aquilo que têm, devem dá-lo por inteiro, todo. É por isso que neste teatro os atores mudam continuamente, procuram-se sempre novos, porque os outros estão usados. Agora procura-se um novo para usar. Gostaria que vocês fossem muito conscientes. Os profetas que lhes dizem que é preciso fazer o teatro comercial, o mercado para atores, são os profetas de desventura, do desastre. Não apenas matarão a arte teatral na Europa como transformarão vocês – seres humanos – em desastre. Vocês trabalharão por um certo período curto de tempo, girarão de um lugar ao outro em busca de um novo papel. Vocês não têm nenhuma possibilidade de procurar alguma coisa criativa em seus trabalhos. Vocês serão considerados seres a manipular.

Nenhum de seus trabalhos terá credibilidade. Se existe um grupo teatral que faz qualquer coisa, o faz talvez com hipocrisia. Mas, talvez atrás desta hipocrisia, exista um tipo de espírito do 'porque' fazem esta coisa. Se existe um mercado para atores, este critério não existe mais. São pagos e isto é aceito. Pede-se a eles para representar o evangelho, representam o evangelho, se pede para representar a vida de Komeinni, representam a vida de Komeinni. E se quer construir um espetáculo contra Deus, nenhuma diferença. O espectador também sabe – esta gente é toda paga – que representam só e unicamente porque são pagos. Isto é um desastre e também imoral.

Nos EUA existem formidáveis grupos de dança, provavelmente os melhores do mundo. Não sei como isto ocorre exatamente, mas existem os grupos de dança, existem grupos de pessoas que trabalham por longo tempo juntas e se unem em torno de um mestre. São, portanto, muito menos comercializados. Existe a noção de estabilidade no *Ensamble*, do grupo 'ao menos' relativa. É claro que a dança, como arte, existe a um nível muito mais alto nos EUA, mas existe mercado de bailarinos assim como existe para atores. Sim, existe uma espécie de mercado, porém para dançarinos de segunda, terceira ordem. Mas os grandes grupos de danças são os *Ensambles*. Agora, por que lhes falo da situação nos EUA? Porque é como um 'sintoma' de como e em que direção esta civilização se move.

Estão empenhados em um caminho, no qual vocês também querem se empenhar com entusiasmo. Entusiasmem-se lá onde não há motivo de entusiasmo – mas sejam prudentes em observar os resultados. Nos EUA, em toda e qualquer universidade, faz-se cursos sobre Stanislavski. Os livros de Stanislavski são obrigatórios. As lições práticas são aplicadas.

Agora, no quadro da situação prática, onde os *Ensambles* praticamente não existem mais, se faz estudos sobre Stanislavski, que procurou quase unicamente a arte de *Ensamble*. Stanislavski, que em toda a sua vida rechaçou a arte mercantil e que pedia um longo tempo de preparação no âmbito do grupo de pessoas que se conhecem. Stanislavski, que muito frequentemente trabalhou, não cinco meses, mas um, dois anos sobre um espetáculo, é agora ensinado a estudantes que muito frequentemente trabalharão três semanas sobre um espetáculo. Esta é a situação.

Stanislavski continua como um símbolo, mas não é mais aplicado. Agora, onde nós encontramos esta famosa revolução comercial? Exatamente antes do período de Stanislavski. Mas neste período os ensaios eram muito curtos. No século XIX, às vezes ensaiava-se uma semana, o que creio, seja melhor que três semanas. Porque naquele caso é preciso decorar o texto e esforçar-se em improvisações. Ao menos a situação é clara: ou se consegue ou se cai. Três semanas é a pior coisa.

Por outro lado, existe uma certa estabilidade relativa. Muito frequentemente, o núcleo de uma empresa era núcleo familiar. Era o papai que fazia a direção, a filha a primeira atriz, o marido o primeiro amante, o tio o velho mau e os outros atores eram pegos na rua como no mercado, mas de maneira diferente, menos estruturada. Qualquer coisa em tudo isso era ao menos viva. Hoje a visão de teatro comercial é a mesma que de então, mas sem esta coisa viva,

sem este aspecto familiar boêmio. Por certo lhes contarão uma série de estórias a fim de convencê-los de que o sistema de mercado é o melhor. Dirão que as grandes indústrias podem pagar taxas, subvencionar. Certo, darão algum dinheiro. Não o bastante para viver, mas nem tão pouco para morrer. Podem pagar mais, se fizerem a arte que eles admiram, se a vossa arte está ao nível dos homens ricos. É verdadeiramente uma coisa, o nível dos homens ricos, algo muito preciso. Na Europa isso ainda não está assim tão avançado porque existe a tradição da corte, seria dizer, existe o príncipe que paga os artistas e espera os artistas fazerem qualquer coisa. Poder-se-ia dizer que é a mesma coisa que um milionário, mas não é verdade. O príncipe é como o Presidente da República na França. Não é um problema de seus músculos apenas, é um problema de sua boa ou má consciência. O príncipe deve mostrar que tem um espírito, mesmo se não o tem deve mostrá-lo. Deve ajudar nas coisas que são difíceis, menos banais, etc. O milionário não tem que ter um espírito, não há nenhuma necessidade. Aquilo que deve mostrar é que sabe fazer dinheiro e esta é a sua glória. Esta é a oportunidade e sorte na Europa. A cultura européia é hipócrita e esnobe, mas é ainda uma pequena possibilidade para vocês, porque aqui não existe unicamente o valor do dinheiro, existe ainda um outro valor qualquer verdadeiro ou falso. Por exemplo: eu tenho dinheiro, mas não basta de todo para fazer-me sentir bem. Hipótese: Carla é marquesa. Eu sou um milionário, mas ela é uma marquesa. Ponho à minha alma esta questão: quer ser marquesa? Talvez possa casar-me com a marquesa e eventualmente patrocinar qualquer coisa de artística, ambiciosa e assim será esquecido que não sou marquesa. Mas talvez ainda não seja o bastante, talvez Roberto ganhe o Prêmio Nobel, grande intelectual, e agora perguntarei: mas talvez ser um milionário marido de marquesa seja a mesma coisa que ser o Prêmio Nobel. Não, o Prêmio Nobel é melhor, mas talvez eu possa dar qualquer coisa para que ele faça seu trabalho experimental e de um certo modo também serei um pouco Prêmio Nobel.

Melhor três valores que um só. Quer dizer, fora do pragmatismo, para ser como se deve, é preciso ter um, dois ou três idéias sociais e humanitárias.

Por exemplo, este festival existe há dez, quinze anos. É um festival de grande valor. Talvez tenha sido possível por existirem duas ou três idéias. Aquelas duas ou três idéias que é preciso sustentar, e ajudar aquelas coisas que estão por nascer, que ainda não são ligadas ao mundo comercial etc.

Quer dizer que uma boa ou má consciência ajudou a coisa a se desenvolver. Um dia não haverá mais necessidade de uma má consciência e no lugar (do Festival) de Santo Arcângelo, se fará uma nova feira, um novo mercado. O que lhes quero mostrar é que os valores hipócritas, se são, podem servir à arte. Lá onde há só valor – dinheiro, está tudo acabado. Agora, é muito paradoxal que eu que saí da própria fonte da vanguarda, deva girar o mundo para falar de Stanislavski. Quer dizer que ainda é preciso fazer a primeira reforma de teatro.

Fala do teatro realista, o teatro convencional, mas artístico e competente de Stanislavski.

Eu suponho que o período mais criativo de Stanislavski tenha sido o último período de sua vida. É o período no qual trabalhou sobre o método de ações físicas e a realização símbolo deste período é o trabalho sobre *Tartufo* de Moliére. Antes disso Stanislavski já havia feito *aprouches*, práticas com os atores em direção ao método de ações físicas, mas sempre com *aprouches* parciais, como quando trabalhou sobre a alma de Gogol, onde pesquisou qualquer coisa neste sentido, sempre porém como um suplemento. Mas ele pessoalmente, com algumas pessoas em torno, nos últimos anos de sua vida, seguiu essa orientação em direção ao método de ações físicas, como que para fazer testamento de toda sua vida. Ao fim, nos últimos dois anos antes de sua morte, trabalhou com atores que eram 'marginais' ao seu teatro, em torno ao tema de *Tartufo* de Moliére, onde introduziu duas coisas. A primeira era dizer aos atores que eles não deveriam aprender a representar o papel. Assim, quem deveria representar Tartufo não deveria aprender o papel de Tartufo, quem deveria fazer Orgon, não deveria aprender o papel de Orgon. Certo, um ator trabalhará sobre Tartufo, outro sobre Elvira etc., mas o objetivo é de aprender a trabalhar sobre o papel. E disse: "Faço muitos espetáculos e a situação do diretor é sempre a de fazer um espetáculo e depois um outro. Eu não estou interessado nisso, estou interessado em vos transmitir a técnica do trabalho. Trabalha-se sobre Tartufo, mas deve-se aprender a trabalhar artisticamente sobre diversos papéis, não se deve pensar na estréia, trabalhamos unicamente para aprender qual é a técnica do trabalho. Agora, como

Ryszard Cieslak em *O Príncipe Constante* de Jerzy Grotowski

Ryszard Cieslak em
O Príncipe Constante de Jerzy Grotowski

se ordenar para esse trabalho? Existem diversos pontos, que evidentemente não devem ser imitados, e em cada trabalho existem soluções um pouco diferentes."

Mas o interessante é o que Stanislavski queria evitar. Ele propôs aos atores de não aprenderem o texto de cor. Disse: "Esqueçam o texto do ator. Certo, vocês devem lê-lo, mas tudo para descobrir a linha dos acontecimentos e das ações. Não pensem nos personagens, cheguem até a 'esquecer' de que existem personagens, mas procurem-no nas circunstâncias dadas."

Agora eu, em um certo lugar, em um certo tempo, em uma dada situação de conflito, com um corpo, são ou cansado e doente, com certas qualidades do corpo e da mente – certo, existem qualidades mentais, se eu tivesse uma perna de madeira como te comportarias ou se tu tivesse uma perna de madeira como te comportarias e se tu tivesses uma perna de pau na cabeça, como te comportarias. Tudo isso são as circunstâncias. Não pensar no personagem, procura o teu 'eu sou' na realidade das circunstâncias. Agora, as circunstâncias não são as mesmas para cada personagem. Por exemplo, Orgon: é uma pessoa simples, íntegra, que tem qualquer coisa de sólido em si. Se toma partido de alguma coisa mantém-se ligado a ela. Um dia, ele encontra 'um sujeito com pinta de Cristo' e leva-o para casa – leva Jesus Cristo para casa. É um negócio muito complexo. É claro que para a família é insuportável. Orgon, que é um tipo sólido sincero, honesto, se dá conta, entende que para a família é horrível, mas todavia, para a família é muito importante, mesmo se fraca, ter Jesus Cristo em casa. Aqui está o ponto de partida das circunstâncias para Orgon. Evidentemente existem muitas circunstâncias ligadas à sua corporeidade, à sua idade, à sua relação com mulher e filhos... Mas no fundo, a coisa crucial é que teve a oportunidade de encontrar 'um' Jesus Cristo e como levá-lo para casa. Este 'um' pode ser Tartufo. Para Orgon, esta situação é um conflito permanente. É o conflito entre aquilo que deve moralmente acontecer, a aceitação de Jesus Cristo e de outra parte. Como fazer a família aceitar isto que é inaceitável. Como evitar que Jesus Cristo vá embora? Vejamos os elementos, os fragmentos da peça. Penso que vocês se lembram que há um momento na peça em que Orgon estava ausente da casa/família e quando voltou, soube que a mulher estava doente e um dos personagens, a filha, conta tudo que aconteceu. Diz que a mãe estava tremendamente mal, um desastre, e Orgon pergunta: "E Tartufo?" e ela diz que Tartufo comeu tudo o que havia e bebeu todo o vinho. Ele diz: "Oh, pobre". Como é possível que ele tenha dito "Oh, pobre, oh, coitado"?

Em primeiro lugar Stanislavski guiou numa direção onde é preciso conhecer a topografia do território. Stanislavski conduziu este trabalho não sobre o palco cênico, mas sobre os dois andares de camarins dos atores. Havia portanto uma quantidade enorme de quartos e começaram a trabalhar para descobrir quem habitava onde: o Sr. Orgon, a Sra., onde viviam os meninos e Tartufo. Onde comiam, onde era a sala de jantar. E continuaram a mudar até que tudo pudesse funcionar como na família de Orgon. Representaram cenas inexistentes no texto – por exemplo: Tartufo chega à casa de Orgon e improvisaram o texto, improvisaram os conflitos escolhidos que existiam antes que começasse a peça. Se comportaram como crianças que jogam por semanas, mas finalmente cada lugar começou a ser vivo para eles e começaram a descobrir quais eram as relações entre as pessoas na peça. Por exemplo: se em toda a família o problema era comprometer Tartufo, a Sra. Orgon deveria levá-lo a comprometer-se, sem comprometer-se ela própria como a mulher que trai. Deveria dar a Tartufo a oportunidade de seduzi-la, sem comprometer-se ela mesma. Porque, se ela que visivelmente toma a iniciativa, poder-se-á dizer que foi o 'coitadinho' que caiu em tentação? E agora estamos diante da estória de Tartufo pela topografia do espaço, o quarto contíguo ao de madame é o de Tartufo e é uma espécie de cela monástica. Ele era um homem severo, de hábitos severos, quarto completamente vazio, sem móveis, porque passa o tempo entre a reza e mortificação. A este ponto surgiu o que Stanislavski chamou de imagem, e disse: "Quando vocês disserem o texto não tentem ilustar, colorir as palavras para dar o valor das imagens. Não digam que a tempestade era 'horrível' e que o dia é 'bonito'. 'Um cristo' não tem conotação pejorativa. Este é um modo equivocado de trabalhar sobre as imagens pois, ao contrário, existem imagens que vocês devem captar e manter como eixo de suas ações. Isto pode servir, ou a vocês mesmos para revelar como a pessoa age numa circunstância, ou pode servir para transmitir esta imagem ao outro."

Agora no "Oh, pobre" esta é a primeira versão. Quais as imagens que nos servem? Orgon pergunta o que aconteceu e contam-lhe o desastre da doença. O que faz? Escuta e cria uma imagem dentro de seu olho interior – ele vê Tartufo no momento da reza em êxtase místico, neste momento um enorme barulho no corredor, os gritos das pessoas, a chegada do médico, todas as coisas para estancar o sangue, a procura dos remédios, tudo isso acontece de maneira violenta, interrompendo o seu êxtase. Agora

quanto mais a mulher de Orgon adoecia, mais a comunicação de Tartufo com o Pai era perturbada, interrompida e Tartufo santo; mas se diz que ele comeu demasiadamente e bebeu todo o vinho – estava nervoso e teve de se salvar através deste enorme apetite. Mas não basta isto, é claro que Tartufo / Jesus Cristo fez um milagre para curar a mulher de Orgon, mas para fazer um milagre, como sabeis, é necessário empenhar uma energia enorme, o que quer dizer que esta comida e vinho foi substância viva que Tartufo doou a Sra. Orgon para salvá-la. Que coração, que vontade de ajuda, que generosidade, "pobre Tartufo". É esta a chave. É através da imagem que a coisa aparentemente absurda pode ser visita como lógica. Vejamos um outro exemplo de imagem. O cunhado de Orgon conversa longamente com ele sobre esta situação doméstica. No texto o cunhado diz a Orgon que ele está se comportando como um imbecil, que está sendo manipulado por um monstro, que se faz ridículo aos olhos de todos, e ele tentava convencer o cunhado da santidade de Tartufo. E lá Stanislavski usou dois termos para indicar Tartufo aos olhos de Orgon, como Tolstoi. O que diz Orgon no texto? Conta ao cunhado como encontrou Tartufo, como o viu rezando, como ajudava os pobres, como tratou com severidade a si mesmo. Na realidade, o que Orgon está tentando fazer é transmitir imagens.

Stanislavski disse ao ator que interpretava este papel que no momento não são as palavras do texto que são importantes, que ele poderia improvisar modificando o texto, o que deveria fixar era a imagem do Leon Tolstoi, que foi encontrado na Igreja, e através de seu comportamento transmitir a imagem ao cunhado, pois é através dos seus olhos que ele deve ver quem é este personagem. Agora todo o seu esforço deve ser o de impor / colocar-lhe imagens. As imagens de uma pessoa extremamente aceitável, positiva, inteligente, pura, limpa, e isto deve ser feito em torno de uma imagem não genérica e sim, precisa, Leon Tolstoi. E o que deve fazer o cunhado? O cunhado deve fazer tudo aquilo que é contrário de escutar atentamente. Por exemplo, se alguém escuta de maneira atenta, olha, o cunhado deve 'não olhar'. Num certo ponto deve pensar sobre o que recebeu, se ouve, mas se não ouve, deve ocupar-se de outra coisa, por exemplo ler o jornal, e todo um comportamento que é o oposto da ação de escutar. Quais são as pequenas ações com as quais mostramos a alguém que escutamos? Esta á a primeira pergunta. Se te ouço, te olho, mas o oposto qual é? Olho num ponto onde não há ninguém. Aí estamos muito perto das ações físicas.

Até agora falamos só de transmissão através de imagens, agora passemos às ações físicas. Este é o elo fundamental do método, no último período da vida de Stanislavski. Os atores pensavam poder organizar seu papel através das emoções e Stanislavski por muitos anos de sua vida pensou assim, de maneira emotiva. O velho Stanislavski descobriu verdades fundamentais e uma delas, essencial para seu trabalho, é a de que a emoção é independente da vontade. Podemos tomar muitos exemplos da vida cotidiana. Não quero estar irritado com determinada situação, mas estou. Quero amar uma pessoa mas não posso amá-la, me apaixono por uma pessoa contra a minha vontade. Procuro a alegria e não acho, estou triste, não quero estar triste, mas estou. O que quer dizer tudo isso? Que as emoções são independentes da vontade. Agora, podemos achar toda a força e riqueza das emoções de um momento, também durante um ensaio, mas no dia seguinte isso não se apresenta porque as emoções são independentes da vontade. Esta é uma coisa realmente fundamental. Aquilo que depende da nossa vontade, ao contrário, são as pequenas ações, pequenas nos elementos de comportamento, mas realmente nas pequenas coisas – eu penso no canto dos olhos, a mão tem um certo ritmo, veja a minha mão com meus olhos, do lado dos meus olhos quando falo minha mão 'faz' um certo ritmo, procuro concentrar-me e não olhar para o grande movimento de leques (referência às pessoas se abanando no auditório) e num certo ponto olho para certos rostos, 'isto é uma ação'. Quando disse 'olho', identifico uma pessoa, não para vocês, mas para mim mesmo, porque eu a estou observando e me perguntando onde já a encontrei. Vejam que a posição da cabeça e mão mudou, porque estamos sempre fazendo uma projeção no espaço da imagem; primeiro esta pessoa aqui, onde a encontrei, em qualquer lugar a encontrei, qualquer parte do espaço e agora capto o olhar de um outro que está interessado e entende que tudo isso são ações, são as pequenas ações que Stanislavski chamou de físicas. Para evitar a confusão com sentimento, deve ser formulável nas categorias físicas, para ser operativo. É nesse sentido que Stanislavski falou de ações físicas. Pode-se dizer 'física' justamente por indicar objetividade, quer dizer que não é sugestivo, mas que se pode captar do externo.

O que é preciso compreender logo, é 'o que não são' as ações físicas. As atividades não são ações físicas. As atividades no sentido de limpar o chão, lavar os pratos, fumar cachimbo, não são ações físicas, são 'atividades'. Pessoas que pensem trabalhar sobre o método de ações físicas fazem sempre esta confusão. Muito frequentemente o diretor que diz trabalhar segundo as ações físicas manda lavar pratos e chão. Mas a atividade pode se transformar em ação física. Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçante, que é quase sempre a regra, eu tenho que ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito 'sólida'. Neste momento vira ação física, 'porque isto me serve neste momento'. Estou realmente muito ocupado em preparar o cachimbo, acender o fogo, assim posso depois responder a pergunta.

Outra confusão relativa às ações físicas, é de que as ações físicas são gestos. Os atores normalmente fazem muitos gestos pensando que este é o *metiere*. Existem gestos profissionais – como os do padre. Sempre assim, muito sacramentais. Isso são gestos, não ações. São pessoas nas situações de vida. Sobretudo nas situações de tensão, que exigem resposta imediata, ou ao contrário em situações positivas, de amor, por exemplo, também aqui se exige uma resposta imediata, não se fazem gestos nestas situações, mesmo que pareçam ser. O ator que representou Romeu de maneira banal fará um gesto amoroso, mas o verdadeiro Romeu vai procurar outra coisa; de fora dá a impressão de ser a mesma coisa, mas é completamente diverso. Através da pesquisa desta coisa quente, existe como quer uma ponte, um canal entre dois seres, que não é mais físico. Neste momento, Julieta é amante ou talvez uma mãe. Também isso, de fora, dá a impressão de ser qualquer coisa igual, parecida, mas a verdadeira reação é ação. O gesto do ator de Romeu é artificial, é uma banalidade, um clichê ou simplesmente uma convenção, se representa a cara de amor assim. Vejam a mesma coisa com o cachimbo, que por si só é banal, transformado a partir do interno, através da intensão nesta ponte viva, e a ação física não é mais um gesto.

O que é gesto se olharmos do exterior? Como reconhecer facilmente o gesto? O gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce do interno do corpo, mas da periferia, Primeiro exemplo: quando os fazendeiros dizem um bom dia às visitas, se são ainda ligados à vida tradicional, o movimento da mão começa dentro do corpo [Grotowski mostra], e os da cidade assim [mostra]. Este é o gesto. Ação é qualquer coisa mais, porque nasce do interno do corpo. Quase sempre o gesto se encontra na periferia, nas 'caras', nestas partes das mãos, nos pés, pois os gestos muito frequentemente não têm origem na coluna vertebral. Ao contrário, as ações estão radicadas na coluna vertebral e habitam o corpo. O gesto de amor do ator sairá 'daqui', mas a ação, mesmo se exteriormente parecer igual será diversa, começa ou de qualquer parte do corpo onde existe o plexo ou da coluna vertebral, aqui estará na periferia só o fim da ação. É preciso compreender que há uma grande diferença entre Sintomas e Signos/Símbolos. Existem pequenos impulsos do

corpo que são Sintomas. Não são realmente dependentes da vontade, pelo menos não são conscientes – por exemplo: quando se enrubesce, é um Sintoma, mas quando se faz um Símbolo de estar nervoso, este é um Símbolo (bate com o cachimbo na mesa). Todo o teatro oriental é baseado sobre os Símbolos trabalhados. Muito frequentemente na interpretação do ator estamos entre duas margens. Por exemplo, as pernas que se movem quando estamos impacientes. Tudo isso está entre os Sintomas e Símbolos. Se isto é derivado e utilizado para um certo fim se transforma em uma ação.

Outra coisa é fazer a relação entre emoção e ação. Existe um exemplo de Stanislavski, é o exemplo da situação chata/monótona. Normalmente o ator procura mostrar que está de saco cheio [ironiza fazendo caras de enfado exageradas] e interpreta as emoções – é sempre falso; mas se o ator se põe a perguntar: o que faço se estou de saco cheio, descobrirá que faz coisas para achar uma ocupação: pega um livro para ler, mas o livro não é grande coisa, tudo já é conhecido, decide ir à janela olhar a rua, certamente tem qualquer coisa acontecendo lá, mas hoje nada acontece fora da janela, finalmente então vai dormir, mas não consegue, muda de posição mas não funciona, talvez comer, beber qualquer coisa, mas as coisas estão com um gosto horrível. Observem: quer dizer que fazemos mais do que fazemos normalmente e isto é estar numa situação monótona. Vejam: foi suficiente perguntar o que se faz numa situação do gênero. Se fizermos a pergunta em termos emotivos, são as banalidades que aparecem, mas se perguntamos em termos de ação, aquilo que Stanislavski chamou de ações físicas, o que se faz para fazer mais que normalmente, é uma pesquisa de atividades. Este é um *aprouch* daquilo que é procurar ações físicas.

A outra confusão é entre movimento e ação. O movimento, como na coreografia, não é ação física. Mas cada ação física pode ser colocada em forma, em ritmo; seria dizer que cada ação física, mesmo a mais simples, pode vir a ser uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada. Do externo, nos dois casos, estamos diante de uma coreografia. Mas no primeiro caso, coreografia é somente movimento e no segundo é o externo de um ciclo de ações intencionais. Quer dizer que no segundo caso, a coreografia é parida no fim, como a estrutura de reações na vida.

Quando Stanislavski trabalhou sobre a *Alma Morta*, na antiga Rússia se podia comprar um "passe" com a alma dos fazendeiros. O personagem sai por aí (normalmente se comprava um lugarejo com as almas vivas dos habitantes). Se havia quarenta mil habitantes em Santo Arcângelo isso era igual ao preço.

Chichicon tem uma idéia econômica de que as almas que estão mortas, mas se ainda não registradas como tal, são juridicamente vivas, e que se ele compra por pouco dinheiro uma quantidade de almas mortas, pode ganhar um grande empréstimo do banco, pois assim mostrará ser muito rico. Gira por aí para encontrar as almas mortas, idéia bizarra, e chega a um proprietário de terra que é muito gentil, mas que se comporta estranhamente. Pede a Chichicon que se sente de maneira precisa, que olhe de maneira muito estranha, a esposa vem e olha junto. Tudo isto é muito difícil para Chichicon que deve começar com seu papo de negócios, tem que encontrar um meio de introduzir o seu estranho assunto. Quando os atores começaram a trabalhar sobre esta cena, procuravam o tempo todo pela loucura do proprietário. Stanislavski disse que isto é o banal. Pois mesmo sendo louco, tem a sua lógica, e se há uma lógica sua, há também uma lógica das ações e então ele levou os atores à seguinte concepção: o proprietário é um fotógrafo, mas um fotógrafo sem máquina, o que se vê na sua imaginação é um álbum de família. Chega este desconhecido, Chichicon, e ele tem a oportunidade de fazer esse álbum. Na casa tem uma cadeira especial e a visita deve ser acomodada muito confortavelmente. Chichicon tenta falar de negócios e neste momento o proprietário modifica a posição de sua mão, colocando-a numa posição mais elegante. Para Chichicon é um inferno não poder fazer/dizer nada enquanto o proprietário quer que suas pernas fiquem numa posição confortável e bela.

Finalmente Chichicon começa a falar de seu negócio e neste exato momento o proprietário vê uma outra foto. A foto é esta: a visita é aceita como membro da família. Coloca de um lado Chichicon com a mulher, do outro a filha. Ele quer falar nas cantinas, oferecer vinho, carne. Chichicon começa a falar "Vocês têm mortos aqui no povoado?" e o proprietário diz "Pára a mão com o copo". Vejam, é uma ação que para o espectador jamais será clara e esta é uma das coisas mais potentes na arte do ator. A linha lógica das ações, mas com mistério. O que o espectador vê é que o proprietário tem um comportamento lógico mas incompreensível e que este comportamento paralisa Chichicon na sua tentativa de *business*, mas não é necessário que o espectador descubra que se trata de um equipamento fotográfico. Mais uma vez é uma questão de ações. Observem: Stanislavski compõe toda a situação num quadro de ações muito simples – o álbum de fotografias de família. É verdade que este tipo de comportamento, que procura sempre a forma do comportamento do visitante, é um obstáculo para o intento de Chichicon, que deve continuamente adaptar-se e ao mesmo tempo propor seus negócios. Ele ao final quer deixar a casa do proprietário, que em seu espírito faz uma imagem de que ama o visitante a ponto de não deixá-lo ir embora. Chichicon vai em direção à porta, mas a família se precipita e intercepta a passagem, sempre com uma desculpa para prendê-lo: "Mas ainda é tão cedo, um pouco mais de vinho, lá fora está tão frio..." Agora o que há no texto de tudo isso? O tempo todo Chichicon fala de seu negócio.

Conhecendo um texto de cor (pode-se começar um texto sem sabê-lo), chega-se ao ponto de que podemos levantar no meio da noite e começar do meio de uma frase, mas é sempre preciso decorar o texto com uma lógica, não a lógica interpretativa, mas a lógica linguística, gramatical. Em casos como *Tartufo*, o texto é escrito em verso, é preciso decorá-lo com o ritmo do verso e a lógica do ritmo. Se o texto é aprendido deste modo, o ator se encontra em situação de representar. No caso de Chichicon existe este jogo, o proprietário lhe coloca em poses o tempo todo, ele luta para ir embora. Se ele abre a corrente do texto depois, o texto parte e as ações físicas modularão o texto. Se existe uma linha de vida nas ações e se o texto é memorizado de maneira lógica no senso linguístico, como no caso de um texto em versos, se o texto é aprendido com ritmo, a linha das ações modelará e interpretará o texto por si só como na vida. Eu não penso em como mudar uma palavra ou outra, pois é todo o meu ser, a minha presença que modula.

Aí podemos voltar ao problema do gesto de amor. O ator no sentido ruim da palavra, toca com a sua mão, o artista, como na vida, toca com seu ser. Do externo é a mesma coisa, a mão. Mas tocar com todo o ser é diferente de tocar com os dedos. A mesma coisa com o texto. O texto que é memorizado e ritmado com lógica, se a linha das ações é construída como fluxo de vida, é este rio de vida que interpreta o texto, todo o seu ser fala e não somente as palavras. Não somente o aparato vocal. É qualquer coisa que não pode se achar através de um cálculo mental, qual a cor da palavra, é um enfoque completamente diverso, mas vejam que é sempre o mesmo ponto: é necessária uma disciplina para encontrar a espontaneidade. Se não se tiver decorado, trabalhado o texto perfeitamente no ritmo como na canção, se não se decorar o texto a tal ponto até que a lógica linguística lhe esteja, se não houver uma estrutura textual simples, uma disciplina, rigor; agora mesmo se tiverem vida nas ações, o texto que terão de recitar estará quebrado, partido. Estarão procurando a espontaneidade sem a estrutura, e espontaneidade é impossível sem estrutura. É necessário um rigor para alcançar a espontaneidade. Quando pensamos num ritual, digamos exótico, diz-se lá que são espontâneos, queremos dizer que são feitos com um grande rigor. Se pegamos como exemplo o ritual vodu, onde as pessoas cantam e se movimentam com uma fluidez enorme, dando a impressão de

uma espontaneidade total, vemos ao lado do ritual crianças que têm um ou dois anos e que imitam os adultos cantando e dançando. Os adultos começaram este *training* de vida quando tinham um ou dois anos. São plenamente livres com este tipo de dança e é aí que aparece a sua espontaneidade. Agora farei a citação de Stanislavski a respeito da espontaneidade: "A ação que foi ensaiada até o ponto de tornar-se automática, torna-se ação livre." Deve-se passar uma ação a tal ponto da maestria de detalhe, forma, estrutura, que passe do consciente para o inconsciente, por si só. Não há necessidade de pensar: agora movo o braço, agora movo a mão. Se neste momento vocês tiverem a intenção e captarem o momento, o lugar do *partner*, das pessoas, é uma oportunidade extraordinária. Será a mesma estrutura que vocês conhecem, mas cada elemento será pleno de nova vida. Esta nova vida não será possível se tiverem a necessidade de pensar: "O que é que eu tenho que fazer depois disso?" Esta é a regra: se impõe esta pergunta, te imobilizas. *"What to do next?"* – esta é a pergunta que torna qualquer espontaneidade impossível.

Ainda as ações físicas em Tartufo: um momento, no meio da peça, Orgon se encontra quase presente a um corpo de delito de Tartufo. Seria para dizer que Tartufo está para ter um caso com a mulher quando Orgon chega e vê isto. O momento de desmascarar Tartufo é quase presente. O que faz Tartufo no texto? Faz um longo monólogo procurando desviar a situação e finalmente Orgon pergunta: você é culpado? Sim ou não? Tartufo diz sim e ao fim da cena vemos Tartufo novamente santo e Orgon de boa fé. Agora, como achar através de pequenos detalhes das ações o que aconteceu?

Stanislavski disse: "Não há nenhuma indicação". Sabemos que Tartufo disse sim e depois é de novo um santo. Procuramos o momento de choque, de surpresa. Fizemos muitas esquetes, como uma série de improvisações estruturadas e finalmente chegamos a uma pequena ação que torna tudo muito lógico. Tartufo é descoberto diante de Orgon, procura com as palavras, não funciona, não se move, fala, não funciona – isto é ainda o texto. Neste momento Orgon diz furioso: "És culpado ou não?" Ele diz sim e com a sua perna empurra o sofá, faz tudo propositalmente e todo o divã cai no chão. Orgon 'louco' faz cair o seu bastão e Tartufo se precipita sobre seu bastão em joelhos: "Sim, sou culpado" – com este bastão fala com Deus, não com Orgon, é muito claro que qualquer coisa de horrível lhe está acontecendo, como uma punição e este é um momento terrível – ele esteve a um passo de insultar Jesus Cristo. É tudo através da sutileza da psicologia da vida. Nesta situação sem saída ainda existe a possibilidade de um corpo de defesa. Imaginem a seguinte situação: entro num restaurante onde não há lugar. Alguém de uma mesa se levanta para ir ao banheiro e você se senta no seu lugar. Ele volta, chega até você e diz: "O senhor está ocupando meu lugar". Você levanta e diz com força, tipo zangado: "Pega o seu lugar". Em trinta por cento dos casos o tipo pede desculpas e deixa o lugar. É o momento da surpresa. Ocorre a mesma coisa entre Tartufo e Orgon. O que a pessoa que requer o lugar espera, é "desculpa, eu não sabia" ou "não, não quero devolver o lugar". Mas se você responde como quem foi injustiçado – com palavras gentis, mas num tom brutal – isto é que faz o efeito, que faz mudar o comportamento do outro. Exatamente como a história do Tartufo que faz cair o divã.

São as ações físicas de comportamento. Se as emoções aparecem num dia, não aparecem no outro ou aparecem um pouco diferentes, mas a linha das ações pode sempre ser fixada – é objetiva. É isto que Stanislavski chamou de ações objetivas e palpáveis. É esta linha que torna possível repetir, porque depende da vontade. Há ainda um aspecto a elucidar. O ritmo. A coisa mais natural é colori-lo. Fazer um verso escrito, quer dizer, deve-se descobrir que ritmo dentro do corpo ele faz aparecer. O ritmo do texto escrito em verso é preciso manter, quando não se fala. Não é preciso tentar mostrar este ritmo ao espectador, mas cada elemento de comportamento deve ser intenso. Pensem no exemplo de um grande homem de teatro que disse: "O ator pode aprender a manter o ritmo. Também se observa o que é o ritmo num grande pintor quando pinta. Um grande pintor dança quando pinta, o que é igual para o ator. Cada situação de vida é um tipo de dança escondida, é um tipo de ritmo profundamente radicado no homem, há uma relação com o batimento do coração, respiração, etc..."

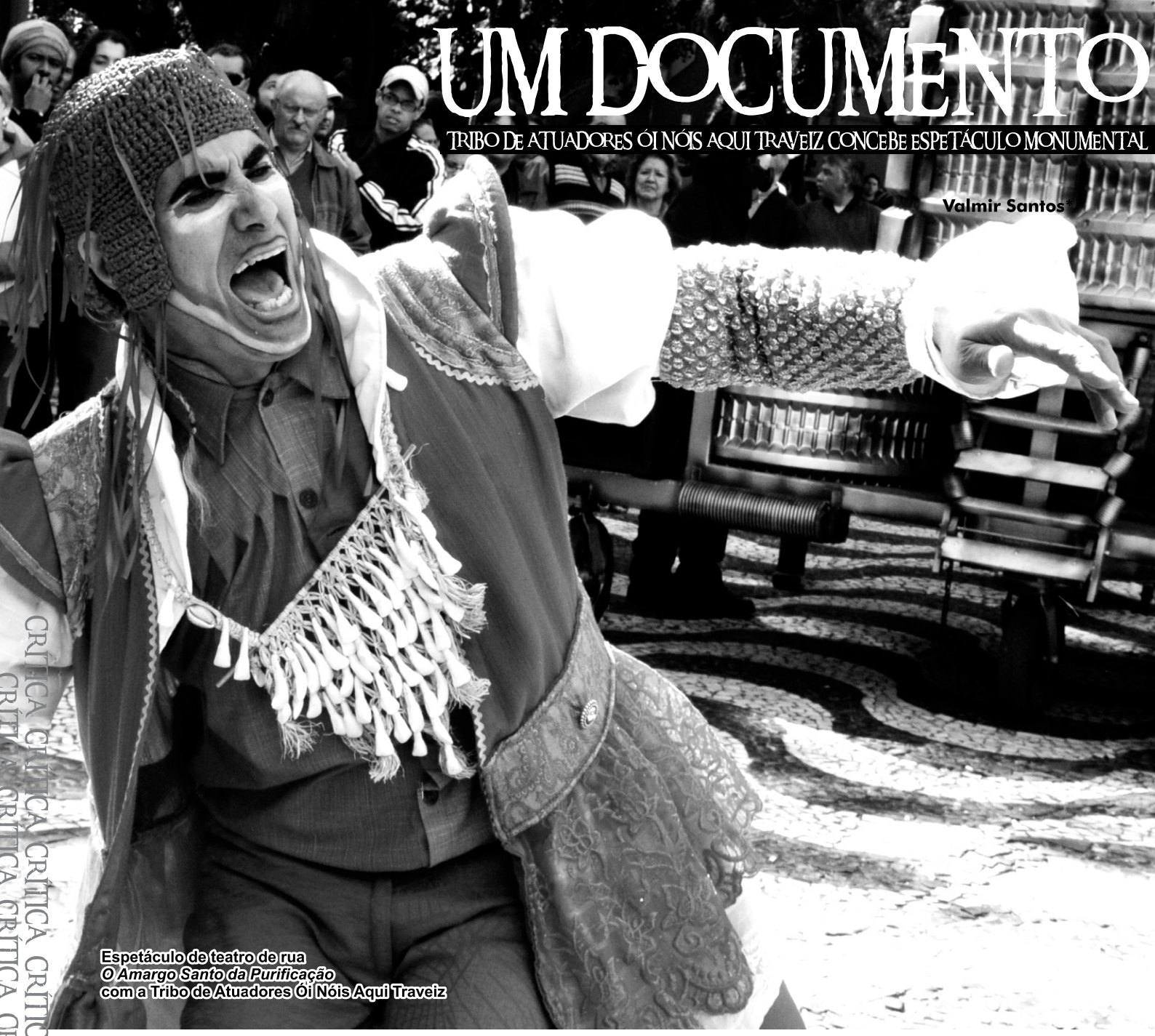
Mesmo numa situação realista, como nesta conferência – porque em certo ponto luto com o tradutor, pois me quebra o ritmo – o ritmo é um elemento, estou dançando esta conferência e só assim posso realizá-la. Mas se é um texto escrito em verso, devo captar o ritmo natural, orgânico desse texto e quando não digo este texto devo fazê-lo com as ações. Este é o método das ações físicas.

Jerzy Grotowski dando aula

UM DOCUMENTO

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ CONCEBE ESPETÁCULO MONUMENTAL

Valmir Santos*



Espetáculo de teatro de rua
O Amargo Santo da Purificação
com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

O audiovisual brasileiro gosta de visitar o docudrama, gênero de inspiração européia ou norte-americana que evoca fatos à luz de registros históricos e licenças ficcionais. No telejornalismo nacional, essa opção tem sido explorada em reconstituições afeitas ao sensacionalismo. No cinema, o percurso é mais elaborado por conta de uma tradição de documentários puro-sangue que vem desde os anos 1960 e ganha contornos sofisticados a partir da presente década. Eduardo Coutinho sintetiza essa ponte, vide *Cabra marcado para morrer*, obra-prima dos anos 1980, e o recente *Jogo de cena*, que borra de vez as fronteiras. O prólogo cinematográfico aqui aplicado serve à interpretação de que o novo espetáculo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz equilibra consistência documental sobre o guerrilheiro Carlos Marighella (1911-1969) com extraordinária vitalidade para reinventar o seu próprio modo de criação quando o assunto é Teatro de Rua, lá se vão 30 anos de uma linguagem ímpar que não poupa ousadia e coragem.

Mas esses substantivos femininos de nada valem se não traduzem Arte. Felizmente, o que se vê em *O Amargo Santo da Purificação - uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella* é o Teatro de Rua elevado à categoria de Arte como poucas vezes nos deram notícias a historiografia cênica brasileira. Estamos na primavera de 2008 e a estréia dessa criação coletiva denota grau de complexidade com que suas cenas são construídas. Constata-se uma linguagem derivada de elementos essenciais a contrapor distorções como a do "Teatro menor", eufemismo grosseiro pespegado sobre o Teatro de Rua em murmúrios e entre muros. Teatro ou é ou não é, quer no palco, ao ar livre ou sob o teto de zinco do barracão.

A estrutura dramatúrgica precipita fotogramas que encadeiam a imagem do todo no cinematógrafo. Colados ao ar livre, esses pedaços de passado e de agora tocam o homem e o guerrilheiro em foco. A perspectiva que a Tribo de Atuadores expõe, sem obviamente ocultar aquela do cidadão que lutou contra as ditaduras de turno, é a do ser que trazia dentro de si potências de poeta, de afirmação do viver pela alegria, como na devoção ao Carnaval. A montagem tem o mérito de desfazer a pecha de um Marighella mal-assombrado que os regimes autoritários lhe impingiram entre as décadas de 1930 e 1960, primeiro no Estado Novo, sob o governo Getúlio Vargas, depois sob o comando (e as botas) dos militares

CRÍTICA CRÍTICA CRÍTICA

CÊNICO DE FATOS E AFETOS

AO DRAMATIZAR TRAJETÓRIA DE CARLOS MARIGHELLA COM SEU TEATRO DE RUA CADA VEZ MAIS ESSENCIAL E SOFISTICADO

propriamente ditos. O projeto cênico converte-se em contribuição fundamental do Teatro para ler os processos históricos do Brasil e vem somar-se às revisões bibliografias e cinematografias realizadas nas últimas duas décadas.

O espetáculo encontra na biografia do personagem uma plataforma para a celebração da cultura popular. Filho do cruzamento das culturas italiana e baiana, na convergência e no conflito, esse Marighella festivo, solar, inspira os gestos precisos, o ritmo percussivo e o colorido exuberante de adereços e figurinos que dão o ar da graça em boa parte das passagens da sua infância e adolescência. Negra, tal sua mãe, é a tônica sonoro-visual nos quadros que sucedem, com seus tambores, suas estampas, suas coreografias, seus cantos. O caráter ritual de *O Amargo Santo da Purificação* ancora-se na cultura afro-brasileira da qual o coletivo gaúcho soube beber com muita propriedade. A deliberação é pela mistura, mestiçagem, contaminação de tradições e diversidades - como se viu numa apresentação que ocupou a Praça da Alfândega, coração de Porto Alegre, em plena Semana Farroupilha. Era tal o poder de dramatização que um carro-forte (geralmente dono da rua) não ousou furar a roda de pessoas que assistiam. O motorista-segurança do transporte de valores aguardou alguns minutos, até o desfecho, para somente depois avançar pela lateral do calçadão comercial.

Uma das virtudes do Teatro de Rua do Ói Nóis é justamente o senso apurado na ocupação do espaço público. Sua nova peça expande e recolhe o campo de ação com habilidade para não rechaçar o espectador feito joguete. Estabelece a itinerância sem ser impositivo, a menos quando a cena assim o exige, como na truculência dos militares. Logo no início, o território é delimitado pelos extremos. Um núcleo de atores desponta por um lado, com vestimentas, danças e cantorias de raízes africanas. Distante algumas quadras, segue em cortejo coreografado para o epicentro do largo. O público que o acompanha surpreende-se quando nota outro coro se aproximando. Artistas paramentados lançam mãos de passos, movimentos, vozes e instrumentos de extração italiana, também com outra porção de populares em seu encalço. Junção. A narrativa principia nessa pororoca, como a endossar um contrato de que, sim, vamos transitar por caminhos ancestrais da ascendência formadora do Brasil/Marighella, além de abrir flancos para a Commedia Dell'Arte, suas máscaras-berço do Teatro de Rua. E com permissão para injetar efeitos de modernidade, de contemporaneidade cênica em meio a tantos pendores arcaicos assentados na realidade histórica brasileira.

Eis, pois, o contexto em que é tratado o documento. Ele é reavivado pela Arte. A despeito da contundência do seu tema-personagem, o trabalho não descuida da teatralidade. Ela vem antes do discurso, da mensagem. Ou melhor, no entremeio. O impulso criador fala por si. Para quem viu o Ói Nóis nascer em 1978, no período da ditadura militar, ou mesmo visitou seus arquivos, fica evidente que naquele tempo era preciso vociferar, e ponto, tantas as

Espetáculo de teatro de rua
O Amargo Santo da Purificação
com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Espetáculo de teatro de rua
O Amargo Santo da Purificação
com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

liberdades estranguladas. Já a configuração do coletivo nestes anos 00, zero-zero, em produções como *Aos que virão depois de nós - Kassandra in Process*, sob o desígnio do Teatro de Vivência, esmera-se em não perder o prumo estético para dizer a que veio. Como em toda obra erguida na Terreira da Tribo, a sede do grupo, mesmo se fruto de uma Oficina, *O Amargo Santo da Purificação* é sustentado por sólida base de pesquisas teórica e documental. Todos os 25 atuadores dessa encenação, além do seu corpo técnico, têm ciência do objeto demasiado humano com o qual estão lidando. Por isso o domínio absoluto nos mínimos detalhes da composição musical variada, densa e lírica na medida dos atos; da confecção de bonecões disformes; das máscaras a replicar o mundo animal em metáforas mais que perfeitas para o espectro político (ratos, galinhas, macacos); da costura paciente em crochê; e dos triciclos lúdicos que lembram as carruagens romanas. Ou seja, empresta-se ao fazer teatral um tanto do ofício do artesão.

O risco de martirizar

Quando a Tribo evoca "vida, paixão e morte do revolucionário" no subtítulo, pode-se supor o viés cristão. Mas a fé manifestada não é a meramente religiosa; antes, a artística, a fé na força mobilizadora do Teatro. O roteiro de cenas não oculta, e nem seria o caso, os tormentos sofridos por Marighella em conseqüência da militância incondicional, a utopia socialista em defesa de operários e camponeses. No entanto, no conjunto, o espetáculo não sucumbe à martirização, como dá a entender o complemento do título. Relemos: *O Amargo Santo da Purificação – uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella*. O enunciado soa auto-explicativo e bastante redutor das complexidades ensejadas no bojo dessa criação. Parece não querer que o espectador encontre e abra suas próprias janelas. Um subtítulo que sugere definir tudo, os modos de expressão, o ciclo do biografado. E acaba destoando da proporcionalidade dos vetores dramáticos que, por exemplo, revelam tanto o homem que defendeu a luta armada para resistir quanto o mulato baiano que jogava capoeira. Universos antípodas assim, unidos no tempo do Teatro, ganham outras dimensões aos olhos deste século XXI. Ao deparar com esses contrastes, o espectador vai compondo um retrato do ontem e do hoje, e é isso que a representação possibilita, ao contrário do maniqueísmo induzido. O bem e o mal não são estanques, eles se comem feito luz e sombra. Já o título em si, *O Amargo Santo da Purificação*, é mais pertinente em suas contradições, traz um ruído bom. Santificar o fel para limpar as máculas? A pergunta dá a idéia dos pretextos a suscitar.

CRÍTICA CRÍTICA CRÍTICA

É antológica a forma como esses atuadores reconstituem a linha cronológica, os momentos históricos cruciais nos planos pessoal e coletivo. Concebe-se de forma didática, na melhor acepção, uma evolução dos fatos e afetos em torno da figura de Marighella. A transposição do documento para a cena (documento entendido como levantamento de todo o material que subsidiou a montagem) não resulta decalque. À dramaturgia que costura poemas do próprio personagem-título, o Ói Nóis comete intertextualidades. Tece minúcias que atravessam os números musicais, em solos e coros, desfraldam estandartes e alcançam um registro fino na preparação dos intérpretes, na projeção da voz, na expressão do corpo, do olhar, do rosto, das sobrancelhas, um redobrar de atenção que o Teatro de Rua pede porque *in loco*, desarmado de macetes, como o grupo está calejado de saber.

Mesmo quando nos episódios mais fieis à realidade histórica, predomínio de tons cinza e preto-e-branco, a reconstituição não resulta distanciada, fria. A vibração artística também precisa traduzir o lado inimigo. O monstro alegórico que ilustra o aparato bélico na implantação do AI-5, o ato que endurece o regime a partir de dezembro de 1968, é outro daqueles instantes cinematográficos do espetáculo, com direito a fumaça que solta da parafernália mecânica, desestabilização da roda de público por conta do pânico que se instaura com tortura física e a transmissão radiofônica da palavra de ordem dos generais. Ou ainda a cenografia algo bucólica da paulistana Alameda Casa Branca, em cujas pedras de paralelepípedos caiu o corpo de Carlos Marighella, fuzilado numa emboscada.

Em sua unidade-caleidoscópio, à la Glauber Rocha, a contracenar Corisco, Getúlio Vargas, Médici, o cancioneiro de Vandré, a manipulação do futebol no "pra frente, Brasil", a crença absoluta na Liberdade encarnada na atuadora-menina vestida de branco, em meio a soldadinhos no chão e coloridas bexigas soltas no céu, a aventurosa Tribo projeta um documentário épico monumental sobre a história contemporânea do Brasil. Em certa medida, lembra o que a companhia de teatro de rua Royal de Luxe fez em "A Verdadeira História da França", que passava a limpo o passado daquele país, como se viu na apresentação ocorrida em São Paulo, em 1992, no Vale do Anhangabaú. Evidentemente, o Ói Nóis não maneja a cenografia e os recursos técnicos naquela escala de superprodução; o monumental, no caso, é de outra ordem.

Está em pauta o Brasil ora acusado pela Organização dos Estados Americanos (OEA) de proteger os militares que torturaram, assassinaram e desapareceram com presos políticos. A nação que ora assiste à peleja do Ministério Público, do Secretaria Nacional de Direitos Humanos e do Ministério da Justiça contra a Advocacia Geral da União que brande a Lei da Anistia para impedir de levar a júri os coronéis Carlos Alberto Brilhante Ustra e Audir Santos Maciel. A resistência armada, quem diria, virou resistência militar em mais de duas décadas de dita democracia representativa. *O Amargo Santo da Purificação* perscruta os cadáveres-vivos da História, mostra um espelho gigantesco, instaura a indignação, cobra os valores humanos, melhor, mil vezes melhor, faz tudo isso sem trair a vocação artística do Teatro de Rua. Por onde passa, devolve o lugar público ao cidadão. Situa-o quanto a capítulos decisivos da vida política e da vida social. E não lhe nega o direito a sonhar por meio da brincadeira, do riso, da poesia, da dor e da lágrima deitada quando da falta de gentileza com que esta Pátria trata os filhos teus.

***Valmir Santos** é jornalista, mestrando em Artes Cênicas na USP e organizador do livro *Aos Que Virão Depois de Nós - Kassandra In Process - O Desassombro da Utopia* (Tomo Editorial).

Espetáculo de teatro de rua
O Amargo Santo da Purificação
com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

OS ANJOS

por Heiner Müller

O ANJO SEM SORTE

Atrás dele o passado dá à costa, acumula entulho sobre as asas e os ombros, um barulho como de tambores enterrados, enquanto à sua frente se amontoa o futuro, esmagando-lhe os olhos, fazendo explodir como estrelas os globos oculares, transformando a palavra em mordaça sonora, estrangulando-o com o seu sopro. Durante algum tempo vê-se ainda o seu bater de asas, ouvem-se naquele sussurrar as pedras a cair-lhe à frente por cima atrás, tanto mais alto quanto mais frenético é o escusado movimento, mais espaçadas quando ele abranda. Depois fecha-se sobre ele o instante: no lugar onde está de pé, rapidamente atulhado, o anjo sem sorte encontra a paz, esperando pela História na petrificação do vôo do olhar do sopro. Até que novo ruído de portentoso bater de asas se propaga em ondas através da pedra e anuncia seu vôo.

Eu sou o anjo do desespero com as minhas mãos distribuo o êxtase, o adormecimento, o esquecimento, o gozo e dor dos corpos. A minha fala é o silêncio, o meu canto o grito. Na sombra das minhas asas mora o terror. A minha esperança é o último sopro. A minha esperança é a primeira batalha. Eu sou a faca com que o morto abre o caixão. Eu sou aquele que há de ser. O meu vôo é a revolta, o meu céu o abismo de amanhã.

O ANJO SEM SORTE 2

Entre cidade e cidade
Depois do muro o abismo
Vento nos ombros a mão
Estrangeira na carne solitária
O anjo ainda o ouço
Mas já não tem rosto a não ser
O teu que não conheço

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

O Ói Nóis Aqui Traveiz vem desenvolvendo sistematicamente, projetos nas áreas de Criação, Compartilhamento, Formação e Memória. Confira!

CONSTRUINDO A TERREIRA DA TRIBO

Quando a Tribo de Atuadores completa 30 anos é finalmente reconhecida a escolha da população de Porto Alegre: O poder público destina em comodato um terreno para construção da tão necessária sede própria. Na esquina da rua João Alfredo com a Aureliano de Figueiredo Pinto serão fixadas as **raízes** e a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Participe da construção deste sonho!

CRIAÇÃO

Teatro de Rua

Apresenta o espetáculo de teatro de rua **O Amargo Santo da Purificação - Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella** da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A encenação conta a história de Marighella, herói popular, que lutou contra as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar, e que os setores dominantes tentaram banir da cena nacional durante décadas. O espetáculo é um painel dos principais acontecimentos que ocorreram no nosso país no século XX.

Teatro de Vivência

Atualmente a Tribo realiza temporada do espetáculo teatral **A Missão - Lembrança de Uma Revolução**, inspirado no autor alemão Heiner Müller. Apresentando ao público o teatro investigativo da Tribo, fundado na pesquisa dramatúrgica, musical, plástica, no estudo da história e da cultura, na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator.

FORMAÇÃO

Escola de Teatro Popular

Oficina para Formação de Atores

A oficina para formação de atores, composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 18 meses, busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente não apenas no desempenho de seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

Oficina de Teatro de Rua - Arte e Política

A oficina de teatro de rua desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

Oficina de Teatro Livre

A oficina de teatro livre tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, e se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.

Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita a todos os interessados.

MEMÓRIA

Ói Nóis Na Memória

Coleção de livros que registra a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos. Já foram publicados **Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - O Desassombro da Utopia** de Valmir Santos, **A Utopia em Ação** de Rafael Vecchio e **Uma Tribo Nômade** de Beatriz Britto.

Acervo da Terreira da Tribo

Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

Centro de Referência de Teatro Popular

Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e videoteca, aberto ao público em geral.

Cavalo Louco Revista de Teatro

Revista semestral que traz reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

DVD "Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - A Criação do Horror"

DVD 'A Trajetória da Tribo'

Pesquisa e criação para registrar em DVDs a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (1978-2008)

COMPARTILHAMENTO

Teatro Como Instrumento de Discussão Social

Oficinas de Teatro com o objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social.

1. Oficina Popular de Teatro/Bairro Humaitá
2. Oficina Popular de Teatro/Bairro Bom Jesus
3. Oficina Popular de Teatro/Bairro Restinga
4. Oficina Popular de Teatro/Bairro Partenon
5. Oficina Popular de Teatro/Bairro Parque dos Maias
6. Oficina Popular de Teatro/Bairro Centro - Município de Guaíba
7. Oficina Popular de Teatro/Bairro Belém Velho

Caminho Para Um Teatro Popular

Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente.

Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz - Jogos de Aprendizagem

Mostra do processo de trabalho desenvolvido nas Oficinas realizadas na Terreira da Tribo e nos bairros populares.

Seminários e Ciclos de debates sobre Teatro

Encontros com atores, diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.

ISSN 1982-7180